إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثانية – العدد الثامن – شتاء ١٣٩١ش/كانون الأول ٢٠١٢م
صص ٩ ـ ٣٢

دلالات الألوان في شعر يحيى السماوى

مرضية آباد*

رسول بلاوى**

الملخص

يمثل اللون ملمحا جماليا فى الشعر ويُعدُّ عنصرا مهما من عناصر البناء الفنى، بما يحمل من دلالات ذات علاقة مباشرة بالرؤية الفنية، ففى معظم الأحيان لايرد اللون فيما وصف له، بل يكشف عن إحساس الشاعر؛ فهو مبعث للحيوية والنشاط والراحة والاطمئنان، ورمز للمشاعر المختلفة من حزن وسرور.

اللون من أهم ظواهر الطبيعة وأجملها، ومن أهم العناصر التى تشّكل الصورة الفنية، لما يشتمل عليه من الدلالات الفنية والنفسية والاجتماعية والرمزية. لذلك ينبغى دراسة اللون فى الشعر من خلال ربطه بسياق النص الشعرى، فالسياق الشعرى هو الذى يحدد وظيفته وفاعليته.

يتناول هذا البحث دراسة الألوان ودلالاتها فى شعر الشاعر العراقى يحيى السماوى دراسة دلالية أسلوبية، ويهدف إلى إحصاء الظواهر اللونية فى شعره وإبرازها؛ وقد اعتمد البحث منهج التحليل والوصف والإحصاء فى تناول الألفاظ اللونية. فالسماوى من الشعراء المعاصرين الذين قاموا بتوظيف الألوان الرمزية على مستوى وسيع. وتشير نتائج هذا البحث إلى أنّ الشاعر اعتمد فى استخدامه للون على ألوان بعينها، وهى على الترتيب حسب قوة ظهورها لديه: الأخضر والأبيض والأسود والأحمر والأصفر والأزرق.

الكلمات الدليلية: الشعر العربى الحديث، يحيى السماوى، الألوان، الرمز.

---

*. جامعة فردوسى، مشهد، إيران. (أستاذة مساعدة).

**. جامعة فردوسى، مشهد، إيران. (خريج مرحلة الدكتوراه). R.Balawi@yahoo.com

التنقيح والمراجعة اللغوية: د. حسن شوندى

تاريخ الوصول: ١٣٩١/٨/٣ هـ. ش — تاريخ القبول: ١٣٩١/١٠/٢٠هـ. ش

المقدمة

اللون من أهم وأجمل ظواهر الطبيعة ومن أهم العناصر التى تشّكل الصورة الأدبية لما يشتمل عليه من شتى الدلالات الفنية، والدينية، والنفسية، والاجتماعية، والرمزية والأسطورية. ويبرز اللون كعنصر من أهم عناصر الجمال التى نهتم بها فى حياتنا، وعلى الرغم من تعدد الألوان المحيطة بنا التى تزخر بها الحياة من ألوان طبيعية متمثلة فى الأزهار والنباتات والحيوانات والسماء والأرض والبحار إلا أن الإنسان لم يقنع بهذه الألوان وأضاف إليها من فنه وعلمه الكثير من الألوان.

والأديب يستثمر الألوان لخلق التوازن والتناسب والوحدة والانسجام التى هى من أهم مبانى علم الجمال. بحيث يعتقد بعض كبار الشعراء أنه لابد من تدمير الواقع الخارجى لخلق واقعية جديدة، ولحصول هذا الغرض لابد من الالتجاء إلى الألوان؛ إذن التدقيق فى الآثار الأدبية يرشدنا إلى أن استخدام اللون فى هذه الآثار ليس صدفة، وليس لتنميق الكلام فحسب، بل له ارتباط وثيق بجميع المستويات البنيوية والبلاغية والتعبيرية للنص الأدبى.

يستعين الشاعر بالألوان، ليعبّر عن عُمقه العاطفى وجوهره الفكرى، وكأنه رسام عارف بخفايا الألوان ودلالاتها وعلاقاتها بالإنسان، بل إنّ «الصور والألوان تنطلق من جوانية الشاعر، وخبرته البصرية، ووعيه التاريخى، وحفرياته الأسطورية، وتجربته النقدية، وتجواله ومشاهداته التشكيلية، وتتنوع اهتماماته بين الفنون، بحيث تصبح الصورة ليست مجرد أداة للمعرفة فحسب، وإنّما أداة للحرية أيضا.» (نشوان، ٢٠٠٤م: ١٢٦)

لكل لون معنى نفسيّ يتكون نتيجة لتأثيره الفيزيولوجى على الإنسان. كما يقال إن الوقت يمضى بسرعة تحت أشعة خضراء، ويمضى ببطء تحت أشعة حمراء، فاللون الأخضر لون هادئ، ومريح للأعصاب مما يشعر بمرور الوقت ضعيفا، وأما اللون الأحمر فمشهور بأنه لون مثير ومهيج ومقلق، ويؤدى إلى الشعور بالملل مما يجعل المرء يشعر بأن الوقت لايمضى.

فإن وجود لون واحد فى قصيدة شعرية بإمكانه أن يُسفِر عن عدة أغراض، فهو

فى قصيـــدة ما قديشـــكل محورا رمزيا يدور حوله النص، وهـــو فى قصيدة ثانية قديكون أسلوبا فنيا من الأساليب الكثيرة فى النص، وهو فى قصيدة ثالثة يفتقد الطاقات الرمزية والتعبيريـــة كلها ليحاكى اللون الموجود فى الواقع ذاته؛ فَوَصفُ العشـــب بأنه أخضر فى قصيدة ما لايضيف رؤيا جديدة إلى ذلك العشـــب كونه أخضر حقا فى الواقع، فيتطابق هنا –من وجهة نظر لسانية– الدال والمدلول فى الشعر والطبيعة معا.

إنّ ولوج اللون فى الشـــعر الحديث كان ولوجـــا معقدا، حيث ابتعد اللون عن محوره البصرى ليلامس المنظومة الصوتية التى تحكم الشعر ومختلف اتجاهات الأدب الأخري، الأمر الذى جعل من هذا التعقيد مسوغا للبحث فى عالم اللون المنطوى تحت عالم الشعر، أضف إلى ذلك أن البحوث والدراســـات التى عالجت اللون فى ســـياق القصيدة العربية الحديثة كانت نادرة غير متكاملـــة، تجتزيء محوراما لتبنى حوله ماترمى إليه، فأضعفت تلك البحوث حقيقة اللون بدلالاته المتعددة، ومرجعيته الفكرية والاجتماعية والثقافية والنفســـية. وذلك التعقيد يتخذ مســـتويات متفاوتة فى النص الشعرى الحديث، إذ يبدو اللون الواحد عند شاعرما مختلف الدلالات من قصيدة إلى أخري، ومن مرحلة تاريخية إلى أخرى، ويعود الأمر إلى تحوّل فى الموقف الفكرى الذى أنجزته الظروف المحيطة، كما أن بعض الألوان تكتســـب خصوصية اجتماعية دينية فى مرحلة زمنية معينة، أضف إلى ذلك أن بعض الألوان تتخذ طابعا إشـــاريا فى مرحلةما، وتتخذ طابعا رمزيا فى مرحلة أخري، وربما تتخذ منحي العلامة، وإلخ، كل ذلك يستدعى من المرء الوقوف علي دقائق الأمور التى تحيط باللون فى سياق معين، وفى مرحلة زمنية معينة.

ويحيى السماوى بما امتلك من خيال وشاعرية أدرك ما للألوان والخطوط الحركية من قيمة إيحائية وتأصيلية فى بناء الصورة الشعرية، وقد اعتمد فى استخدامه للون على ألوان بعينها، وهى على الترتيب حســـب قوة ظهورها لديه: الأخضر والأبيض والأسود والأحمر والأصفر والأزرق.

ويمكننا القول، وعبر اســـتقراء فنى لشـــعر الســـماوى، إنه من أكثر الشـــعراء العرب المعاصرين ولعا باستثمار الطاقات الفنية –التشكيلية– للّون فى شعره، بما يتفق وأطروحته الشـــعرية، إذ يســـعى إلى جعل قصيدته ملوّنة، لا بل يجعل من نفسه شاعرا ملّونا يرتدى

الألوان كلها، ويظهر فی كل مناسبة بلون مختلف.

خلفية البحث

الدراسات التی تناولت تجربة الشاعر يحيی السماوی نخصّ منها بالذكر كتاب حسين سرمک حسن، الموسوم بـ»إشكالية الحداثة فی الشعر السياسی، يحيی السماوی أنموذجا»، وكتاب محمد جاهين بدوی الموسـوم بـ»العشـق والاغتراب فی شعر يحيی السماوی»، وكتاب فاطمة القرنی الموسـوم بـ»الشعر العراقی فی المنفی، السماوی نموذجا»، وكتابی عصام شرتح الموسومين بـ»آفاق الشعرية، دراسة فی شعر يحيی السماوی»، و»موحيات الخطاب الشعری، دراسة فی شعر يحيی السماوی».

ومن الدراسـات التی تناولت الألوان فی الشـعر منها كتـاب ماجد فارس قاروط الموسـوم بـ"تجليات اللون فی الشعر العربی الحديث"؛ ورسالة أحمد عبدالله محمد حمدان الموسـومة بـ"دلالات الألوان فی شـعر نزار قبانی" فی جامعة النجاح الوطنية، ودراسة حيدر محمد جمال سـيد أحمد تحـت عنوان "إيقاع الألوان فی شـعر عزالدين المناصرة" المنشورة فی مجلة الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية، ومقال مشترک لمحمد مهدی سمتی ونرجس طهماسبی نگهداری تحت عنوان "الألوان الرمزية فی أشعار صلاح عبدالصبور" المنشور فی مجلة الجمعية العلمية الإيرانية للغة العربية وآدابها.

اللون الأخضر

اللون الأخضر هو لون الحياة والحركة والسـرور؛ لأنه يهدئ النفس ويسـرها، وهو تعبير عن الحياة والخصب والنماء والأمل والسـلام والأمان والتفاؤل، وهو لون الربيع والطبيعة الحية والحدائق والأشجار والأغصان والبراعم.

يعد اللون الأخضر من أكثر الألوان وضوحا واستقرارا فی دلالاته، وهو من الألوان المحببـة ذات الإيحـاءات المبهمة «لارتباطه بأشـياء مهمة فی الطبيعة أصـلا، كالنبات والأحجـار الكريمـة، ثمّ جـاءت المعتقدات الدينيـة، وغذّت هـذا الارتباط بالخصب والشباب وهما مبعث فرحة الإنسان.» (عمر، ١٩٩٧م: ٢١٠)

يعتبر الأخضر فی الفكر الدينی رمزا للخير والإيمان، وإنه أكثر شـيوعا فی الروايات

العربية والإسلامية وقباب المساجد وأستار الكعبة وعمائم رجال الدين.

والشاعر يحيى السماوى استخدم هذا اللون بكثرة فى شعره لدلالات شتّى؛ فاللون الأخضر من الألوان المحببة والمقدسة عنده؛ لأن الأخضر يذكّر الشاعر بمظلومية أهل البيت (ع)، فاللون الأخضر هو شعار كل الذين يرجع نسبهم إلى الإمامينِ المعصومينِ الحسن والحسين عليهما السلام. يقول الشاعر فى هذا السياق:

رأيتُ عصفورين مذبوحين

تحت شرفة خضراء كالعشبِ

يسيلان ندى... وضوءا... (السماوى، ٢٠٠٦م: ٧٩)

ففى هذا المقبوس الشرفة الخضراء ترمز للأفق الأخضر أو الربيع، وترمز أيضا للحلم الجميل بالحياة الرغيدة. فكما أسلفنا إن اللون الأخضر فى الذاكرة الشعبية العراقية هو لون «السادة» المنحدرين فى نسبهم من أهل البيت المعصومين، وهذه الرمزية تركت أثرا بالغا على الشاعر بالنسبة لاستدعائه للون الأخضر فى دلالاته المختلفة.

ومن دلالات الأخضر على الخصوبة والحياة قول الشاعر:

لو كنتُ ربيعا

لما تركتُ صحراءَ

ألّا وأقمتُ فيها

مهرجان خضرتى (السماوى، ٢٠١٠م: ١٢٧)

وفى المقطع التالى يقول:

يحدث أن أطهّرَ الحقول من كلِّ الجرادِ البشرى

فى بساتين الفراتين

وفى ''الجليل''... ''يافا'' ... ورياض ''الناصره'' ...

وأُسرجَ الخضرةَ فى القفارِ

حتى تستحيلَ جنّة أرضيّة

ضاحكةَ السِلال (السماوى، ٢٠٠٦م: ٥٨-٥٩)

فهو يريد أن ''يُسرِج'' الخضرة فى القفار حتّى تستحيل جنّة أرضيّة ''ضاحكة

السّلال"، ولا يخفى ما في كلمة "يسرج" في هذا السياق من احتمالها لونين من الدلالة؛ فهي تحتمل أن تكون من "الإسراج" أي وضع السرج على صهوة الخضرة؛ فتغدو فرسا أخضر ذا ينع ينطلق في القفار الصُّفر؛ فتصبح ربوعا خضراء ذات بهجة، كما يحتمل أن يكون الإسراج من السراج: المصباح؛ فيكون المعنى أن الخضرة تغدو مصباحا ينير الصحاري والقفار بأضوائه الخضراء، رمز الخصب والحياة والتجدد والنماء. (بدوي، ۲۰۱۰م: ۱۰۸-۱۰۹)

وقد يكون الأخضر لون الحياة والقوة ونضارة الشباب:

ولك اخضراري ما حييتُ

ولي جفافكَ يا حبيبي... (السماوي، ۲۰۰۳م: ۱٤۷)

هنا يخاطب الوطن ويفدّيه بحياته وشبابه، قائلا له: لك كلّ غراسي وحصاد ربيع عمري، وأما أنا فسأقتنع منك بكل قليل وسأرتوي حتى بالعطش.

وفي المقتبس التالي أيضا يدلّ الأخضر على النضارة وحيوية الشباب:

أُدركُ أنَّ ليلتي قاربتِ الهَزيعَا

وأنَّ سنديانتي لمّا تَعُدْ ضاحكةَ الورد...

ولا ربابتي تُثْمِلُ في لحونِها الجُمُوعَا...

أُدركُ أنَّ نَجْمَكِ الصبوحَ

لازال علي عادتِهِ سطوعا...

وأنَّ من حولكِ أَلفَ عاشق

يحلمُ لو خرَّ علي يديكِ –من صبابة– صريعا

لكنَّ قلبي لم يَزَلْ طفلا

وبستاني يفيضُ خضرة (السماوي، ۲۰۰۵م: ۱٥۸-۱٥۹)

هذا الإحساس اليائس يأتي دلالة علي إحساس الشاعر بالعقم وتصحر الأشياء وفقدانها بريقها من حوله؛ فالربابة لم تعد كما كانت تبث لحونها العذبة في نفس المرء؛ والسنديانة التي تذكره بوطنه أصبحت كظيمة فقدت بريق ضحكتها؛ ولم يعد لها هذا البهاء الساطع؛ لكن الشاعر رغم ذلك كله لا يزال يفيض خضرة وأملا وثباتا وعشقا.

ويستخدم السماوى الأخضر لونا للنضوج، فيقول مخاطبا ابنته الشيماء:

يا ابنتى التى غدت لى أمّا

لن أنصحكِ...

فأنا متيقّن أنّ عشبَ رأسكِ

أكثر خضرة من عشب رأسى (السماوى، ٢٠١٠م: ٨٢)

لقد أعتبر الشاعر ابنته «الشيماء» أمّا له لنضوجها فلا يجد حاجة لتقديم النصيحة لها.

أمّا إذا اتّصلَ هذا اللون بالعيون، فيدلّ على السلام والبراءة، ففى المقطع التالى يصف عيون والدته:

خضرةُ عينيها

أغوت الفراشات بالإقامة

فى بيتنا الطينى! (المصدر السابق: ٦١)

وفى الحقيقة إن والدة الشاعر رحمها الله كانت لها عينان خضراوان، كما أن الشاعر أيضا أخضر العينين؛ فنراه يقول فى ما يلى:

إنّ عاشقتى تحبُّ كما أُحِبّ

وتشتهى مثلى رغيفَ أمان

وطفلا أخضر العينين

ضحكتهُ دعاءُ أذان (السماوى، ١٩٩٧م: ٤١)

كانت حبيبته أى زوجته تتمنى أن يرزقها الله منه طفلا يحمل ملامح يحيى.

ومن دلالات اللون الأخضر، السرور والبهجة:

كان لى فى سالف العصر وطنْ

ضاحك الأنهار

لايعرف غير الفرح الأخضر فى حقل الزمنْ (المصدر السابق: ٧٣)

فالعراق قبل مجىء صدام حسين وحزب البعث كان يعيش الفرح الجميل، وكأن الحياة كانت ربيعا قبل حلول خريف البعث فى العراق.

وأيضا يكون لون الربيع والطبيعة الحية:

أنا لاأعرفنی...

أينَ أقيمُ الآن؟

لا عنوان لی

كيف اهتديتْ؟

فتعرّفتَ إلى جفنی وسفح

يختفی فی حضنه الأخضر بيتْ؟ (السماوی، ٢٠١٠م: ٨٨)

ففی المقطع إشـارة إلى حقيقة جغرافية، وهـی أنّ بيته فی أديلايد يقع فعلا فی حضن سفح جبلی شديد الخضرة محاط بالغابات وقريب من البحر.

و فی مقطع آخر يقول الشاعر:

نامی على هُدبی

لتنهضَ الخضرة فی العشبِ

وتمطر الأشعار

من فمک العذب (السماوی، ١٤٩٥ق: ١١٣)

فی هذا المقطع يخاطب الشـاعر زوجته ومدينة السـماوة معا: لاتغادری عينیّ، لأن وجودک أمام عينیّ يجعل صحراء وجودی كالحقول المعشـبة حتی لو كان عشـب هذه الحقول يابسا، وبمعنی آخر إن وجود الحبيب قربه يُقلل من ثقل صخور الغربة.

تقـوم أصوات كلمة «الأخضر» ولا سـيما صوتی «الخاء والضـاد» المتعانقين زخما شـعريا وكثافة إيقاعية يندر وجودها فی اشـتباک صوتين آخرين، متناسبة فی ذلک مع عمق المستوی الدلالی للون فی درجاته المختلفة فی النص. (عبيد، ٢٠٠٥م: ١١٣)

إن هذا التكرار المهيمن للون الأخضر يسـهم فی إبراز دلالة عمق الحياة وسعتها فی الحدث الشعری. فتكرار اللون هنا يتجاوز الدلالة الوصفية العامة له، ليتحول إلى حياة كاملة مفعمة بالأمل دافقة بالعطاء ومسـلحة بقدرة كبيرة على استشـراف المستقبل، إن إيقاع اللون هنا هو إيقاع الحياة بكامل حركتها وديناميتها وطفولتها.

اللون الأبيض

للأبيــض تقاليد رمزية عالية التداول فى صنع الدلالة وترميزها فى أفق الاســتخدام المعنوى والسيميائى، فهو فى السياق الدلالى العام «رمز الطهارة والنور والغبطة والفرح والنصر والســلام» (همام، ١٩٣٠م: ٧)؛ كما أنه وفى الســياق ذاته والرؤية ذاتها «رمز للصفاء، ونقاء الســريرة، والهدوء والأمل، وحبّ الخير والبساطة فى الحياة وعدم التقيّد والتكلّف.» (عبو، ١٩٨٢م: ١٣٧)

فاللون الأبيض بكلّ ما يحمله من معانى الإيجاب الظاهرة والرمزية التى أشرنا إليها، ينحــرف أحيانا فى بيئات وأمكنة وأحياز وأزمنة وأوقات معينة إلى معان تناقض تلك المعــانى التقليدية، وتقف على الضدّ منهــا تقريبا؛ فهو مثلا رمز للحزن لدى بعض الأمم ومنها أمة الصين، على النقيض من دلالته على الفرح والبهجة والسعادة عند الكثير من الأمم الأخرى. (جواد، ٢٠٠٩م: ٤٤)

اهتــم العرب قديمــا بتميز الأبيض بألوان خاصة، تحدد صفاتــه ودرجاته، فقد رتب الثعالبى درجات الأبيض على النحو التالى: «أبيض، ثم يقق، ثم لَهِق، ثم واضح، ثم ناصع، ثم هجان، وخالص»... (الثعالبى، ٢٠٠١م: ١١٢)

وفى العصــور القديمة كان اللون الأبيض مقدســا ومقصورا على آلهة الرومان، وكان يضحى له بحيوانات بيضاء، وعند المســيحيين عادة ما يرمز للمســيح بثوب أبيض دليلا علــى الصفــاء والنقاء والخلو من الدنس، وفى مصر القديمــة كان الفرعون يرتدى تاجا أبيض ليرمز لسيطرته على مصر العليا مما يشير إلى أنّها كانت تعيش بسلام وطمأنينة... . (عمر، ١٩٩٧م: ١٦٣)

وقد ورد هذا اللون فى شعر السماوى دالا على معان مختلفة أهمّها النقاء:

ورسالة بيضاء من عَتَب
مُبَللة بدمع ندامةِ القلب الموزّع
بين مفتاح الغدِ الماضى
وباب المستحيل (السماوى، ٢٠١٠م: ١٩٥-١٩٦)

أيضا فى المقتبس التالى:

سينفضُ التاريخ من صفحاته البيضاء
الساسة الذين ملأوا:
بطوننا بالقررة...
وآذاننا بالخُطب...
وأيامنا بالوعود... (السماوی، ۲۰۰۸م: ۱۰۰)

كما استخدم السماوی اللون الأبيض للدلالة على الطهارة:

كنتُ أرجو أن أرى شرشفها
يُشبه فی بياضه
فستان عُرس غادتی الزهراء (السماوی، ۲۰۱۰م: ۱۱۹-۱۲۰)

وفی ما يلی الأبيض لون الأمل:

يا أبا ذرّ الغفاری ألا قمتَ بنا؟
إفتنا ما عاد خيط أبيض بين حجاب الليل
والصبح... (السماوی، ۲۰۰۸م: ٤٤)

وأيضا يكون اللون الأبيض لون البراءة:

ستون -أو كادت- ولم أعرف بها
للغدر خطوا والرياء مقولا
عفّ السّريرة والسرير وبردتی
بيضاء ردنا حاسرا وذيولا (السماوی، ۲۰۱۰م: ۸۲)

وقول الشاعر مخاطبا ابنه علی :

أليس حماقة أن تُحِبَّ العراقَ مثلی؟
وأن يكون قلبک
أكثر بياضا من ريشِ «حمامة بيكاسو»
فی زمن
أكثر سوادا من دخان قنابل البنتاغون؟ (السماوی، ۲۰۱۰م: ۸۳)

ولكن عندما يتّصل هذا اللون بالعدو المحتل يتحوّل رمزا للقتل والدمار. ففی قصيدته

التالية عن البيت الأبيض يعلن أن:

ما يلوح فى الأفق
ليس بيتا أبيض
إنه: جبل
من أكفان ضحاياه (المصدر نفسه: ١٣٣)

أى أن البياض المغدور والمتراكم يمكن أن يكون سوادا وبلا رحمة. وفى مقطع آخر يقول الشاعر:

ثمة بياض
أكثر عُتمة من قعر بئر
فى ليل
يتيم القمر والنجوم
بياض الكفن والبيت الأبيض مثلا. (السماوى، ٢٠٠٨م: ٤٧)

هنا، يعتمد الشاعر إيقاع الحكم بوميض السخرية والفكاهة من خلال تفسير الألوان وفلسفته فى تأويلها، وقلب مداليلها أحيانا، فاللون قدينطوى علي منظور مغاير لمدلوله، فكما أنَّ اللون الأبيض يدل مثلا علي السلام والطهر والبراءة، فقد يدل أحيانا علي مدلول مغاير لمدلوله، إذْ يدل –فى بعض الأحيان- علي الجريمة والقتل والظلم كالبيت الأبيض مثلا، أو بياض الكفن. (شرتح، ٢٠١١م: موقع المثقف)

وقد يتحوّلُ اللون الأبيض إلى شيء مزعج حينما يتعلّق الأمر بشعر الرأس:

البحرُ فى عينيكِ يا حلوتى
و الزبدُ الأبيضُ فى مفرقى (السماوى، ١٤١٥ق: ١٥٩)

هذه الدلالة التى اتّفق الشعراء العرب من سالف العصور على وصفها بالمزعجة لأنّها إيذان بأفول زمن الشباب وميلاد زمن المشيب الذى يمهّدُ لنهاية وشيكة ...

ومن الدلالات السلبية التى استخدمها الشاعر للون الأبيض هى الدلالة على الجوع والقحط، كما فى المقبوس التالى:

موائدنا تخلو من الدسم...

قدورنا بيضاء ...

وأعذاق نخيلنا

لم تَعُد تسيل عَسَلا... (السماوى، ٢٠١٠م: ١٧٤)

اللون الأسود

اللون الأسود هو اللون الأكثر هيمنة على حياة البشر، و الأكثر تدخّلا فى مصائرهم منذ أقدم الأزمنة وفى معظم الثقافات على مرّ العصور أيضا، والأكثر تشـكيلا لتقاليدهم وحساسية لتعاملهم مع الأشياء فى الحياة، والأوسع استجابة لخوفهم وأحزانهم ومعاناتهم والتفافهم حول ذواتهم وتشبّثهم بالمكان (جواد، ٢٠٠٩م: ٤٤)

فهــو كثيراما يرمز –عــادة وعموما– «إلى الخوف من المجهــول والميل إلى التكتّم، ولكونه سـلبي اللون يدل على العدمية والفناء» (عمر، ١٩٩٧م: ١٨٦) ويرمز أيضا إلى «الحكمة والرزانة، ولذلک يتّخذه كثير من رجال الدين شـعارا لهم.» (ظاهر، ١٩٧٩م: ٥٥)

ويدل على المسـتوى الدبلوماسى «على قيمة صاحبه ومركزه الاجتماعى والرسمى، ولــذا يُلبَس فى المآتم والاحتفــالات الرسمية» (عبــو، ١٩٨٢م: ١٣٧) دالا على الوقار والعظمة وعلوّ المكانة. (العمرى، ١٩٨٩م: ١٩)

دلّت على اللون الأسود فى اللغة ألفاظ كثيرة فى الأغلب تجمع على أنه ضد الجمال، وكل ما هو سيء، ووصفوا تدرجه، «أسود، أسحم، ثم جون، وفاحم، وحالک، وحانک، ثم أنه حلوک، وسـحوک، ودجوجى، ثم غربيب، وغدافى، وخُدارىّ» (الثعالبى، ٢٠٠١م: ١١٨)

ومن دلالاته الحزن والتشــاؤم، فقد كان العرب يتشاءمون حتى من مجرد النطق بهذا اللون وأحد مشتقاته. (عمر، ١٩٩٧م: ٢٠١)

وكانت للعرب أيام وحروب، «فكانت عبارة يوم أسـود كناية عن التشاؤم به وتوقع الشر». (الثعالبى، ٢٠٠١م: ١٢٠)

ويتكرر اللون الأسـود فى شـعر السـماوى بمعان مختلفة ودلالات متنوعة، حسـب السياق الذى يشتمل عليه، أبرزها لون الحزن والمآسى بالدرجة الأولى فى تشكيل صور

الشاعر:

تـَعِـبنا يا عــــراقُ ... وأرققـتـنْـا

رحـي الأيـــامِ ... أدمـَـنـّا الحِــدادا

أرى عشرا مَضيْنَ ولا صباح

يُـزيـلُ بـنور طـلعَـتِـهِ السَّــوادا (السماوى، ١٤١٩ق: صحيفة المدينة)

فلم يكن شــاعرنا بعيدا عما يجرى علــي أرض الوطن الأم من حروب إلى حصار أنضبَ العروق وأجدب الحرث وأقفر أرض العراق.

وفى المقطع التالى يريد الكتابة بحبرٍ أســود، وذلك لأن الشـــاعر يريد كتابة مآســى العراق التى أحلّت به واللون الأسود يدلّ بطبيعته على المصائب والماسى:

أريد لى عشرين يدا...

وورقة بمساحة غابة استوائية...

وقلما بحجم نخلة...

مع بئر من حبر أسود...

فأنا أريد أن أكتب قصيدتى الأخيرة

عن العراق (السماوى، ١٩٩٣م: ٢٦)

وقد يكون الأسود لون الخوف من المجهول:

وقال لى

حذارِ أن تقربَ من تفّاحة اللذاذة السوداء

أو تجرحَ جفنَ وردة

فـ"آدم" مازال حتى اليوم

يبكى وليس من مقيل (السماوى، ٢٠١٠م: ٢١٥)

وفى ما يلى الأسود لون السرية والغموض:

أعرنى مصباحك

فالليل

أكثر سوادا من عباءة أمى... (السماوى، ٢٠١٠م: ١٤٣)

وأحيانيا يدلّ عل العار والخباثة عندما يتصل بالساسة العراقيين فى المنطقة الخضراء:

فكيف إذن تُسَمّى "المنطقة الخضراء"
تلك الطعنةُ السوداء
فى جسد الوطن الأبيض؟ (المصدر نفسه: ٩٠)

وأيضا يقول الشاعر فى ساسة "البيت الأبيض":

أوشِكُ أن أؤمن
أنّ الله
يُحِبُّ العبدَ
على قدر كراهته
لآلهة "البيت الأسود" فى واشنطن... (المصدر السابق: ١٢٣)

وفى هذا السياق يقول الشاعر عن مصير الخونة:

ستتدلّى حتما:
الزهورُ من الشُرُفات...
العناقيدُ من الأغصان
الحقائب المدرسيةُ من ظهور الأطفال...
وخونة الوطن من الحبالِ...
الحبال المتدلية
من سقف الصفحات السوداء
فى كتاب التاريخ! (المصدر السابق: ٨٨)

وقد يكون الأسود لونا لا دلالة له (لون طبيعى):

فى أسواق "أديليد"
وَجَدَ أصدقائى الطيبون
كلّ مستلزمات مجلس العزاء:
قماش أسود..
آيات قرآنية للجدران.. (المصدر السابق: ٤٤)

وفى مثل الأسود حضورا ودلالة، سواد الليل والسّخام. يقول الشاعر فى رثاء الطيبة أمه:

كيفَ أغفو؟

سوادُ الليلِ

يذكّرنى بعباءتها.. (المصدر السابق: ١٤٧)

وأيضا يقول:

و سوادِ ليلِ المقلتينِ

و هدبها وبياضِ جيدِ (السماوى، ٢٠٠٦م: ١١٠)

ويستخدم ''السخام'' بدل اللون الأسود كما فى المقتبس التالى:

قال: فاخلعه من القلب

كما تخلع ثوبا

كان كالآس بياضا

ثمّ أضحي خَلِقَ الرّدنِ

موشّى بالسّخام (السماوى، ٢٠١٠م: ١٤٤)

يكون الأسود لونا محببا للنفس حينا وبغيضا أحيانا أخرى، وذلك حسب موطنه وسياقه الذى يقع فيه؛ فى المقطع التالى يكون للون الأسود دلالة إيجابية:

عباءتها الشديدة السواد

وحدها اللائقة

علما لبلادى. (السماوى، ٢٠١٠م: ٦٧)

يقترح السماوى عباءة أمه الشديدة السواد علما للبلاد، وكأنّ السماوى يريد القول: إن ظلام الديكتاتورية والاحتلال قدجعلت نهارات العراق أكثر سوادا من عباءة أمى.

وفى المقطع التالى يقول الشاعر:

كيف أغفو؟

سواد الليل

يذكرنى بعباءتها

وبياض النهار
يذكرني
بالكفن (المصدر السابق: ٤٧)
وفي مقطع آخر يقول:
ثمة سواد
أكثر بياضا من مرايا الصباح ...
الحجر الأسود
وشاماتک مثلا ... (السماوی، ٢٠٠٨م: ٤٧)

السواد، كما هو معروف بأنه لون الحداد والموت، فقد يدل علي الجمال والطهر والقدسية كالحجر الأسود وشامات المحبوبة، إذ يدل الحجر الأسود علي الكعبة الزهراء وشامات الحبيبة علي جمالها؛ هكذا يعمد يحيى السماوى إلى خلق لغة جدلية مثيرة فى قصائده، من خلال اعتماده علي عنصر المفاجأة والدهشة فى طريقة تشكيل الجملة من جهة، وطريقة قلب المداليل وعكسها من جهة ثانية، ليؤكِّد مهارته الفنية، وقدرته علي الخوض فى أشكال الكتابة الإبداعية كلها. (شرتح، ٢٠١١م: موقع المثقف)

اللون الأحمر

يعد اللون الأحمر من أوائل الألوان التى عرفها الإنسان فى الطبيعة، «فهى من الألوان الساخنة المستمدة من وهج الشمس واشتعال النار والحرارة الشديدة، وهو من أطول الموجات الضوئية»، (عمر، ١٩٩٧م: ٢٠١) وهو لون البهجة والحزن، وهو لون العنف ولون المرح، والحزن ومن أكثر سمات هذا اللون ارتباطه بالدم، فهو لون مخيف نفسيا ومقدس دينيا.

ويرمز الأحمر فى الديانات الغربية إلى التضحيات فى سبيل المبدأ والدين، وهو رمز لجهنم فى كثير من الديانات، ويرمز اللون الأحمر عند الهندوس إلى الحياة والبهجة، وله علاقة بالدم عند ولادة الطفل، وتدفق الدماء، وبعض القبائل تلطخ المولود بالدم حتى يكون له فرصة فى العيش مدة طويلة. (القرعان، ١٩٨٤م: ١٢٨-١٢٤) كذلک اللون الأحمر لون القوة والحياة والحركة، وأما عاطفيا فيعتبر اللون الأحمر لون الحب الملتهب

والتفاؤل والقوة والشــباب. أكثرَ الشعراء القدماء من استخدام هذا اللون نتيجة وعيهم الجمــالى والمعرفى لدوره فى أصل الوجــود والواقع، لذلك تنوعت ألفاظه، وكثرت لتعبر عن ماهيته وقيمته ومدي نقائه ودرجة تشعبه.

اللون الأحمر قد يردُ صريحا أو ضمنيّا فى الشعر. وعندما يكون ضمنيّا يُشار له بعدّة أشــياء من أبرزها: الدم والنار. والملاحظ أنّ اللون الأحمر فى شعر السماوى "دما ونارا ..." غالبا ما يحمل الدلالة الإيجابيّة! وهذا ليس بمستغرب على شاعر ثائر يرفض الظلم والاستبداد.

يمثــل اللون الأحمر رمــزا لتجربته الحزبية فى التعبير عن الإنســان المقهور والصراع اليومى من أجل حياة كريمة. وقد استخدم اللون الأحمر بدلالاته الحقيقية التى ترمز إلى شعار الحزب الشيوعى. (الصمادى، ٢٠٠١م: ١٩٨)

فقد ورد اللون الأحمر فى دواوين السماوى بكثافة كلون أساسى، تتعدد دلالاته من استخدام لآخر، وكثافة تكراره جعله ضمن مفهوم الموتيف.

الأحمر لون جنســى هجومى، فقد يقف هذا اللون جنسيا فى الموقع الأول، ونجده فى قصائده يتحدى المنظور الاجتماعــى، ويبوح بجرأة عن رغبة بدائية، ويثير كل دلالات النشــاط الجنسى وكل أنواع الشــهوة؛ وتدرجا من الشكل الحسى الصارخ إلى الرغبة الكامنة الهادئة:

وصَحَبتها فى رحلتينِ...
وحينما أفلستُ:
بعتُ الخاتمَ الذهبيَّ والسّلسالَ...
عشنا ليلة حمراءَ
فى نُزل
يُطلُّ على مضيقِ "الدّردنيل" (السماوى، ٢٠١٠م: ١٩١-١٩٣)
وفى المقطع التالى يقول:
شفتاى –لا البساط الأحمر–
فرشتهما...

لجلالة شفتيكِ (السماوی، ٢٠١١م: موقع المثقف)

ويأتی الأحمر رمز الحب وامتلاء الحياة بالعاطفة المتوثبة:

تسألنی: ما اسمُ التی تغيظنا

بثغرها الضّوئیّ كالياقوتة الحمراءْ؟

وشرشف الوسادة الزرقاءْ...

الملاءة الناعمة البيضاء (السماوی، ٢٠١٠م: ١٥٣-١٥٤)

وقد يكون الأحمر لون الحقد والثأر:

لَسنا "هنودا حمرا"

فلماذا يريدون إبادتنا؟ (السماوی، ٢٠٠٨م: ١٠١)

ويأتی هذا اللون ليدلّ على النضال والشهادة:

أمسِ رأيتُ الجثثَ الملقاةَ فی الشوارع الخلفيّة

لكنما الثقوبُ فی ظهورها

تنبُتُ كالزنابقِ الحمراء (السماوی، ١٩٩٧م: ٢٦)

اللون الأصفر

يعتبر اللون الأصفر من أشـد الألوان فرحا؛ لأنه منير للغاية ومبهج. هذا اللون يمثل قمة التوهج والإشـراق، ويعد أكثر الألوان إضاءة ونورانية، لأنه لون الشـمس مصدر الضوء وواهبة الحرارة والحياة والنشـاط والسرور. واستخدمه المصريون القدماء رمزا لآلهة الشمس، وللوقاية من المرض.

للـون الأصفر دلالة أخري تناقض الأولی، وهی دلالتـه علي الحزن والهم والذبول والكسـل والموت والفناء، ربما الدلالة هذه ترتبط بالخريف وموت الطبيعة والصحاري الجافة وصفرة وجوه المرضي.

مـن المعـروف أنّ اللـون الأصفر ظلّ يحمل الدلالة السـلبيّة، فهـو «لون المرض والانقباض. ولقد يرتبط اللون الأصفر بِشِعرِ الحزن والتبرُّم من الحياة والتحفُّز نحو عالم أطهـر»، (كرم، ١٩٤٩م: ٩٤) فحينما نأتی لعالم النبات يكون اللون الأصفر هو المعاكس

للون الأخضر؛ وبالتالى فإنّه يتحمّل الدلالة العكسيّة له من جدب ومحول وشحوب، حتى أنّ الفلّاح يتشاءم منه تماما مثلما يتفاءل باللون الأخضر... .

هذا اللون مختلف فى دلالته بحسب السياق. فمنه ما يعنى الذبول والجفاف والمرض، ومنه القاتم ما دل على الماء الآسن، ومنه الفاقع الذى يسر الناظرين كما فى الآية الكريمة ٦٩ من سورة البقرة.

ولعلّ أبرز دلالات هذا اللون فى شعر السماوى، الذبول والموت والفناء، كما فى المقبوس التالى:

مثلما ينفض البدوىّ عباءته بعد العاصفة...
وكما تنفضُ الريحُ الأوراقَ الصفراء من الشجرة...
سينفضُ التاريخ من صفحاته البيضاء
الساسة الذين ملأوا:
بطوننا بالقررة...
وآذاننا بالخُطب...
وأيامنا بالوعود... (السماوى، ٢٠٠٨م: ١٠٠)

فـ"الأوراق الصفراء" توحى بالذبول والخواء لإرتباطها بالخريف وموت الطبيعة، كما أن "الريح الصفراء" فى المقطع التالى تدلّ على الفتن والمحن والظروف القاسية:

سقطَ الديكتاتور...
فمتى تسقط الديكتاتورية؟
كم "ثمود" يجبُ أن تندثر
وكم "عاد" يتعيّن دفنها
ليكفّ ملوكُ الطوائف
عن إثارة غبار الفتنة؟
الريحُ الصفراء
لم تبقِ من الرمال
ما يكفى النعامة لدفنِ رأسها (السماوى، ٢٠١٠م: ٧٩-٨٠)

ومن الدلالات الإيجابية لهذا اللون عند الشاعر قوله:

كانت أمي
تملأ الإناء الفخار قرب نخلة البيت
تنثرُ قمحا وذرة صفراء... (المصدر السابق: ٥٤)

فاللون الأصفر من الألوان المتقلبة، وليست له إيحاءات ثابتة، يستمد دلالته أحيانا من لون الذهب، وأخرى من لون النحاس، وأحيانا من ضوء الشمس عند المغيب، وتارة من بعض الثمار كالليمون والتفاح، والطيب مثل الزعفران، وأحيانا يستمدها من النباتات الذابلة، حين تجف فيميل لونها إلى الاصفرار. (مختار، ١٩٩٧م: ٣٦)

اللون الأزرق

يعتبر اللون الأزرق لون الوقار والسكينة والهدوء والصداقة والحكمة والتفكير، واللون الذى يشجع علي التخيل الهادئ والتأمل الباطنى، ويخفف من حدة ثورة الغضب، ويخفف من ضغط الدم ويهدئ التنفس.

كره العرب اللون الأزرق، والعيون الزرقاء، فاتهموا أصحابها بالكذب واللؤم والشر. (الحطاب، ٢٠٠٣م: ٨٥) وكان اللون الأزرق فى العيون علامة فارقة للأعجمى الرومى وكل أعجمى حتى قيل عن شديد العداوة «إنه عدو أزرق». (الأندلسى، ١٩٩٥م: ٥٦) ويقال فى العدو «هو أزرق العين، وإن لم تكن زرقاء». فقد عرف العرب اللون الأزرق فى عيون الجوارى والقيان منذ عهد الجاهلية عن طريق قوافل التجار التى كانت تحمل الرقيق من بلاد فارس وغيرها. كما عرف العرب القدامى اللون الأزرق فى عيون الغزاة الروم؛ ولذلك لم تأت أوصافها فى شعر التراث إلا نادرا.

للأزرق دلالات واسعة ومختلفة، وربما يعود ذلك لأسباب منها تفاوت درجاته من الفاتح إلى القاتم، فالقاتم منه يقترب من اللون الأسود؛ لذا فهو يثير النفور والحقد والكراهية، وقد ارتبط بالغول والجن والقوى السلبية فى الأرض، بينما يرتبط الأزرق الفاتح بالماء والسماء، فهو مناسب للهدوء والبرودة، وبقيت تدرجات هذا اللون بين هذين الحدين. (حمدان، ٢٠٠٨م: ٥١)

وللـــون الأزرق مكانـــة خاصة فی العبرية وأهلها، فهو لون الـــرب يهود، بهذا أصبح هذا اللون مقدســا عند اليهود، وأما لدى الصينيـــين فاللون الأزرق رمز للموت. (عمر، ١٩٩٧م: ١٦٤) مـــع أن تدرجـــات الألوان تعطى دلالات خاصـــة، فالأزرق القاتم يدل على الخمول والكســـل والهدوء والراحة، كذلک فی التراث فهو مرتبط بالطاعة والولاء والتأمـــل والتفكير، وأما الفاتـــح فهو يعكس الثقة والبراءة والشـــباب، ويوحی بالبحر الهادئ والمزاج المعتدل كما فی المقطع التالی:

حين يكون الحبُّ إناء خزفيّا
أو دورقْ...
حين يكونُ حديثا تحتَ ضبابَ الخوفِ ووهما ليس يُصَدّقْ:
يسقطُ عندی العاشق والمعشوقُ
و يخلعُ بحر الحبِ الثوبَ الأزرقْ (السماوی، ١٤١٥ق: ١٥٥)

لم يرد اللون الأزرق فی شعر السماوی إلّا لدلالات إيجابية، توحی بالوقار والسكينة والهدوء والصفاء، كما جاء فی البيت التالی:

خُذی دمی ولترسمی بعضَهُ
وردا على قميصکِ الأزرقِ (المصدر السابق: ١٥٩)

وأيضا يقول:

تسألنی: ما اسمُ التی تغيظنا
بثغرها الضّوئیّ كالياقوتة الحمراء؟
وشرشف الوسادة الزرقاء...
الملاءة الناعمة البيضاء (السماوی، ٢٠١٠م: ١٥٣-١٥٤)

ويقول الشاعر فی رثاء والدته:

مرّة لسعت نحلة جيدَ أمی...
ربما ظنّت نقوش جيدها ورودا زرقاء
لتصنع من رحيقها عَسَلا... (السماوی، ٢٠١٠م: ٦١)

النتيجة

لقد وجد الشاعر العراقى يحيى السماوى طاقات غنية فى اللون لايمكن إغفالها. فاتخذ منه أداة للافصاح عن مشاعره، أو تجسيد أفكاره.

وأهم النتائج التى توصل إليها البحث هو دور الألوان فى المواقف المختلفة ودلالاتها حسب السياق التى ترد فيه، فالأخضر لون الحياة والحركة والسرور؛ والأبيض رمز للصفاء، ونقاء السريرة والسلام؛ والأسود يدل على العدمية والفناء والحزن، وأحيانا إلى الحكمة والرزانة، وقد يدل علي الجمال والطهر والقدسية كالحجر الأسود وشامات المحبوبة؛ والأحمر من أكثر سماته ارتباطه بالدم. فهو لون مخيف نفسيا ومقدس دينيا، وأما عاطفيا فيعتبر لون الحب الملتهب والتفاؤل والقوة والشباب؛ والأصفر لون المرض والانقباض والجفاف؛ والأزرق لون الوقار والسكينة والهدوء والصداقة والحكمة والتفكير.

وممّا توصّلنا له فى هذه الدراسة أن اللون من أهم ما يميز عناصر الصورة عند السماوى، حيث لعبت المفردات اللونية العديد من الوظائف داخل صوره الشعرية، واستطاعت أن تضيف لها قيمة عالية ومذاقا خاصا.

المصادر والمراجع

الأندلسى، ابن عبد ربه. (۱۹۹٥م). العقد الفريد. ج۳. بيروت: دار الفكر.

بدوى، محمد جاهين. (۲۰۱۰م). العشق والاغتراب فى شعر يحيى السماوى. ط۱. دمشق: دار الينابيع.

الثعالبى، أبو منصور عبدالملک أبو محمد. (۲۰۰۱م). فقة اللغة: تحقيق جمال طلبة. بيروت: دار الكتب العلمية.

جواد، فاتن عبدالجبار. (۲۰۰۹م). اللون لعبة سيميائية؛ بحث إجرائى فى تشكيل المعنى الشعرى. عمان: دار مجد لاوى للنشر والتوزيع.

الحطاب، محمد جميل. (۲۰۰۳م). العيون فى الشعر العربى. ط۳. دمشق: مؤسسة علاء الدين للطباعة والتوزيع.

حمدان، أحمد عبدالله محمد. (۲۰۰۸م). دلالات الألوان فى شعر نزار قبانى. رسالة جامعية.

السماوى، يحيى. (۲۰۰۳م). الأفق نافذتى. إديلايد، استراليا.

السماوی، یحیی. (٢٠٠٨م). البکاء علی کتف الوطن. دمشق. التکوین.

السماوی، یحیی. (٢٠١٠م). بعیدا عنی .. قریبا منک. ط١. دمشق: دار الینابیع.

السماوی، یحیی. (١٩٩٣م). جرح باتساع الوطن. جدة: الناشر عبد المقصود محمد سعید خوجة.

السماوی، یحیی. (٢٠١٠م). شاهدة قبرمن رخام الکلمات. ط٢. دمشق: دار التکوین.

السماوی، یحیی. (١٤١٥ق). عیناک لی وطن ومنفی. ط١. جدة: منشورات دار الظاهری.

السماوی، یحیی. (٢٠٠٦م). قلیلک.. لا کثیرهنّ. جدة: منتدی الإثنینیة.

السماوی، یحیی. (٢٠١٠م). لماذا تأخرت دهرا. دمشق: دار الینابیع.

السماوی، یحیی. (٢٠٠٨م). مسبحة من خرز الکلمات. دمشق: دار التکوین.

السماوی، یحیی. (٢٠٠٥م). نقوش علي جذع نخلة. سیدنی: منشورات مجلة کلمات.

السماوی، یحیی. (١٩٩٧م). هذه خیمتي... فأین الوطن؟ ط١. ملبورن: مطبوعات Gregory.M.R

السماوی، یحیی. (١٤١٩ق). یا ملح الهوي یاصبر. جدة: صحیفة المدینة.

الصمادی، امتنان عثمان. (٢٠٠١م). شعر سعدی یوسف. ط١. بیروت: المؤسسة العربیّة.

ظاهر، فارس متری. (١٩٧٩م). الضوء واللون. ط١. بیروت: دار القلم.

عبو، فرج. (١٩٨٢م). علم عناصر اللون. ج٢. میلانو: دار دکفن.

عبید، محمد صابر. (٢٠٠٥م). جمالیات القصیدة العربیة الحدیثة. دمشق: منشورات وزارة الثقافة.

عمر، أحمد مختار. (١٩٩٧م). اللغة واللون. ط٢. القاهرة: علام الکتب.

العمـری، زینـب عبدالعزیز. (١٩٨٩م). اللون فی الشـعر العربی القدیم. القاهـرة: مطبعة الأنجلو المصریة.

القرعان، فایز عارف سـلیمان. (١٩٨٤م). الوشـم والوشی فی الشـعر الجاهلی. رسالة جامعیة. جامعة الیرموک.

کرم، أنطوان غطّاس. (١٩٤٩م). الرمزیّة والأدب العربی الحدیث. بیروت: دار الکشّاف.

مختار، أحمد. (١٩٩٧م). الدلالات النفسیة والاجتماعیة. ط٢. القاهرة: عالم الکتب.

نشوان، حسین. (٢٠٠٤م). «المعجم اللونی فی شعر عزالدین المناصرة». الأردن. مجلة أفکار، تصدر عن وزارة الثقافة، عدد ١٨٩. تموز.

همام، محمد یوسف. (١٩٣٠م). اللون. ط١. القاهرة: مطبعة الاعتماد.

المواقع الإلکترونیة

السماوی، یحیی. (٢٠١١م). «عمدینی بنبضک». موقع المثقف. العدد: ١٦٩١. علی الرابط التالی: http://www.almothaqaf.com/index.php/templates/rhuk_milkyway/images/stories/index.php?option=com_content&view=article&id=45308:2011-03-09-12-16-33&catid=35:2009-05-21-01-46-04&Itemid=0

شرتح، عصام. (۲۰۱۱م). «المرتكزات الجماليّة في قصائد يحيى السماوى النثريّة». صحيفة المثقف الإلكترونية، العدد: ۱۸۵۱. الرابط التالي:
http://www.almothaqaf.com/index.php?option=com_content&view=article&id=53321:2011-08-17-12-42-50&catid=34:2009-05-21-01-45-56&Itemid=53

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثانية – العدد الثامن – شتاء ۱۳۹۱ش/کانون الأول ۲۰۱۲م
صص ۳۳ ـ ٥٤

الحريّة الروحيّة فی منظر میخائیل نعیمه وطرق الوصول إلیها

سردار اصلانی*
افسانه خواجه گودری**

الملخص

الحريّة من أجمل الكلمات فی القاموس البشریّ وهی بمعنی القدرة علی التصرّف بملء الإرادة والاختیار مع صیانة حقوق الناس فی الغرب، وإضافة إلی هذه تضاف حقوق الله والناس فی الإسـلام أیضا.والحريّة ضربان: الأول منهما الحريّة الاجتماعیّة، هی أن یکون الإنسان حرّا فی تصرفاته الفردیّة والاجتماعیة؛ أی لم یکن الآخرون مانعین فی سـیره نحو نموّه وأهدافه عن طریق حَبسـه وإجباره أو استثماره أو استخدامه فی الأمـور. أما الثانی منهما فالحريّة الروحیّة؛ فمعناها یرجع إلی نفس الإنسـان بحیث أن تکون نفسـه حرّة من کل القیود السـلبیة الرادعة. وهناک صلة وثیقة بین الحريّة الروحیّة والحريّة الاجتماعیّة. وعندما یصل الإنسـان إلـی الحريّة الروحیّة فحینئذ ستحقق له الحريّة الاجتماعیّة. فی المقال هذا، ندرس آراء نعیمه حول الحريّة المثالیّة والطُرق التی سَـلْکها تهدی الإنسـان المفتّـش عن الحريّة إلیهـا فی آثاره فی المنهج الوصفی ـ التحلیلی. ونحاول أن نبیّن عوائق الوصول إلیها أیضا. والهدف الرئیس لهذه الدراسة کیفیة اقتراح نعیمه للوصول إلی الحريّة.

الکلمـات الدلیلیة: میخائیـل نعیمه، الحريّة الروحیّة، المعرفـة، الإیمان، الرذائل الأخلاقیة.

---

*. جامعة إصفهان، إیران. (أستاذ مساعد). Aslani@fgmui.ac.ir
**. جامعة إصفهان، إیران. (خریجة مرحلة الماجستیر).

التنقیح والمراجعة اللغویة: د. حسن شوندی
تاریخ الوصول: ۱۳۹۱/۱۰/۹هـ. ش تاریخ القبول: ۱۳۹۱/۱۱/۱هـ. ش

المقدمة

نرى فی رؤية الأدباء والعلماء والفلاسفة تقديم الحريّة بشتّى الطُرق. قد ظهر نعيمه فی العصر الذی يملأ جوّه بالدعوة إلى الحريّة، فطبيعیّ أن نراها عنده أيضا.

والحريّة هی الهدف الأسمی التی تهدفها الکائنات کلّها وفی رأسها الإنسان. وهو يستطيع الوصول إليها عن طريق الوصول إلى معرفة الإنسان نفسه، بحيث توصله إلى معرفة الله، وهذه المعرفة هی الإيمان بعينه، فالمعرفة والإيمان أهمّ طُرق الوصول إلى الحريّة الروحيّة.

نتحدّث فی المقال هذا بعد إشارة عابرة إلى حياة نعيمه وعزلته وآثاره مع الاهتمام بمنزلته السامية، عن أسس الحريّة عنده للوصول إلى هذا المهمّ وروادع الوصول إليها. فالمعرفة من أهمّ الطرق فی سبيل الحريّة الروحيّة؛ لأنّه عندما يعرف الإنسان نفسه يحررّها من کلّ القيود. وأمّا الإيمان فهو من أهمّ طرق الوصول إليها أيضا. فنری عندما يصل الإنسان إلى الإيمان الحقيقی فهو سيحرّر من قيد سائر العبوديّات. بعد ما سبق من القول، فإن هدفنا من اختيار هذا الموضوع هو تعريف الحرية الروحيّة من منظار نعيمه وسُبل الوصول إليها وعلی إثرها مساعدة المجتمع الإنسانی فی معرفة الأزمات الفکرية والاجتماعية، ومساعدتهم للوصول إلى الحريّة الروحيّة، لأنّها مقدمة للحريّة الاجتماعية. والمحور الأساس لهذا المقال هو معرفة رؤية نعيمه عن الحريّة وأساسها عنده واکتشاف طرق الوصول إليها.

خلفيّة البحث

الحرية الروحية من أهمّ الموضوعات التی قد بحثت مرّات کثيرة. فقد دُرست آثار ميخائيل نعيمه فی بعض المواضيع، وطبعت مقالات حول أدبه؛ منها: أطروحة "صلة الأدب بالأخلاق فی آثار ميخائيل نعيمه" لعلی أحمدی نوقشت فی جامعة أصفهان بإشراف الدکتور سردار اصلانی. کما کتبت المقالات الکثيرة حول هذا الأديب وأدبه منها: «آراء ميخائيل نعيمه النقدية» لـ «حسن دادخواه، وسکينه پرهيزگاری»، "فی غربال ميخائيل نعيمه" لـ "حبيب زحلاوی"، و"مقارنة أدبية بين "العقاد" وديوانه و"ميخائيل نعيمه" و"غرباله" تأليف "قاسم مختاری، ومريم بخشنده" و"ميخائيل نعيمه

منهجه فى النقد واتجاهه فى الأدب" لـ "بدوى طبانه"، وأما عن الموضوع هذا فلم نعثر على بحث أو كتاب.

نبذة عن حياة ميخائيل نعيمه وآثاره الأدبية

أطلّ ميخائيل نعيمه على هذا العالم فى سنة ١٨٨٩م فى قرية بسكنتا فى لبنان. قام منذ طفولته بكسب اللغة والأدب والعلم فى شتى الفروع. له صلة وثيقة «بنسيب عريضه» فى رأس مجلّة «الفنون» فراح نعيمه ينشر مقالات فيها، وعندئذ مال إلى جمعيّة «التيوصوفية» الفكرية الفلسفية واستخدم هذه الآراء فى التقمص، وميزان الثواب والعقاب والخير والشرّ. وفى سنة ١٩٢٠م أنشئت الرابطة القلمية التى من أهدافها الثورة على الجمود والتقليد والدعوة إلى الإبداع، وفى رأسها «جبران خليل جبران»، وانتخب نعيمه مستشارا لها. ويقول نعيمه فى مقدمة قانون هذه الرابطة: «إن هذه الروح الجديدة التى ترمى الخروج بأدابنا من دور الجمود والتقليد إلى دور الإبتكار فى جميل الأساليب والمعانى، الحريّة فى نظرنا بكل تنشيط ومؤازرة، فهى أمل اليوم وركن الغد.» (خفاجى، ١٩٨٦م: ٣٩١) بعد هذه النشاطات الأدبية، اختار لنفسه صومعة فى «الشخروب» لبعده عن فوضى المدنيات. قصده من هذه العزلة على حدّ تعبيره: «التأمّل، وغربلة الماضى، وتعرية النفس، وفتح كوى الروح لنور اللّه.» (نعيمه، ج٢، ١٩٧١م: ٤٩) فهدفه من هذه العزلة سوى ما قاله نفسه هو التفكير فى حقائق الكون وتزكية النفس ومعرفة اللّه تعالى وهذه كلّها ما قرّبه إلى الحريّة الفردية، فلاشكّ فى أنّه رجل حرّ. وفى إثبات هذا الكلام، جدير أن نشير إلى شخصيته بأنّه يكره الدنيا وظواهرها كالمال، كما يكره الحسد والبغض والطمع وغيرها من الصفات الرذيلة التى تعرقل وصول الإنسان إلى الحريّة.

وأما حياة نعيمه فى مجال الأدب فهى حياة مثمرة قيمّة. له أكثر من ثلاثين مؤلفا فى شتى فروع الأدب منها القصّة والمسرحية والأمثال والمراسلة والمقالات الأدبية والنقد الأدبى والنقد الاجتماعى الذى نراها فى ما كتبه:

١. فى فنّ المقالة: زاد المعاد (١٩٣٦م) والبيادر (١٩٤٥م) والأوثان (١٩٤٦م) وصوت العالم (١٩٤٨م) والنّور والدّيجور (١٩٥٠م) وفى مهبّ الرّيح (١٩٥٣م) ودروب (١٩٣٢م) وأبعد من موسكو ومن واشنطن (١٩٧٥م) والمراحل (١٩٣٢م) ومقالات متفرّقة.

٢. فى فنّ القصص: أكابر (١٩٥٦م) ومذكّرات الأرقش (١٠٤٩م) ولقاء (١٩٤٦م) ومِرداد (١٩٥٢م) واليوم الأخير (١٩٦٣م) ويا ابن آدم (١٩٦٩م) وكان ما كان (١٩٢٧م) وأبوبطّة (١٩٥٨م) وهوامش (١٩٦٥م).

٣. فى فنّ المسرحيّة: الآباء والبنون (١٩١٧م) وأيّوب (١٩٦٧م).

٤. فى فنّ النّقد: الغربال (١٩٢٣م) وفى الغربال الجديد (١٩٧٣م).

٥. فى فنّ السّيرة والتاريخ: جبران خليل جبران (١٩٣٤م) وسبعون (فى ثلاث مجلّدات) (١٩٧٩م).

٦. فى فنّ المثل: كرم على درب (١٩٤٦م).

٧. فى فنّ المراسلة: رسائل (١٩٧٤م).

٨. فى فنّ الشعر: همس الجفون (١٩٤٥م).

٩. فى فنّ التأمّل: من وحى المسيح (١٩٧٤م).

وقد عُنيت دار العلم للملايين فى بيروت بنشر «المجموعة الكاملة» لآثار ميخائيل نعيمه ما بين (١٩٧٩م) و(١٩٨١م) فى تسعة مجلّدات ضخمة. (الفاخورى، ١٩٨٦م: ٣٧١)

الحريّة الروحيّة عند ميخائيل نعيمه

بسبب اغتراب الأدباء المهجريين وحنينهم واتّصال روحيّتهم الشرقية بمادية الغرب أثر كبير فيما يؤدى إلى القلق الروحى والحيرة النفسية فى نفوسهم، فهذا الأمر دفعهم إلى شتى الفنون: الحرية، الحنين إلى الوطن، الفخر بالشرق والعرب، والتغنى بالله والإنسان، ومعالجة الحياة والموت ووصف الطبيعة، والتساؤل والتأمل، والحزن والألم. (خفاجى، ١٩٨٦م: ٣١٤ـ٣١٠)

وأما الحرية فميخائيل نعيمه كثيرا ما يهتمّ بالحريّة الروحيّة فى آثاره الأدبيّة، وقليلا ما يهتم بالحريّة الاجتماعيّة. ومحور حريّته هو الإنسان، إنه يستطيع أن يكون حرّا وإن يكن فى سجن خلف الحصون المنيعة. «من أهمّ أهداف الأنبياء هو الحريّة الروحيّة أو بتعبير آخر تهذيب النفس أى الحريّة الروحيّة» أيضا (مطهرى، ١٣٨٤ش: ٤٠)، من ثمّ

الحريّة التى يهدفها نعيمه حريّة قيّمة سماويّة. إنه أديب رسالى، ورسالته نحو الفضائل الأخلاقية السامية كالحريّة والمعرفة والإيمان ونفى الأخلاق السّيئة. فيعتبر الحريّة الهدف الأفضل للإنسان؛ لأنّه يولد حرّا ليعيش حرّا، كما يقول: «الإنسان للحياة لا للموت. وللمعرفة لا للجهل. وللحريّة لا للعبوديّة.» (نعيمه، مذكرات الأرقش، ١٩٧١م: ٧٦) ففى رأيه الحريّة أولى من العبوديّة وهذه فكرة متجاوبة مع الإسلام وروّاده. ويقول نعيمه فى هذا المجال: «ما ولد الإنسان ليكون رقيقا. وهو أبدا يحلم بالانعتاق من كلّ أنواع الرقّ. وستكون الحريّة نصيبه فى النهاية.» (نعيمه، ١٩٧٥م: ١٨٣)

الحريّة التى يرسمها لنا نعيمه لاتوجد فى دساتير الدول، بل مأوى هذه الحريّة هو قلب الإنسان؛ «وإن الحريّة ليست فى تحطيم حكم وتركيز حكم. بل فى بناء قلب الإنسان وفكره ووجدانه وإرادته بناء لامجال فيه للظلم والاستبداد والاستعباد. فالمجتمع الصالح لايقوم إلا بأفراد صالحين. مثلما لايقوم البناء الجميل إلا بحجارة جميلة. والعدل والحرية لاينبعان من القانون، بل من القلب والفكر اللذين هما مصدر كلّ خير وشرّ. فمن شاء أن يبنى للإنسان عالما يسوده العدل وتظلّله الحريّة عليه أن يبنيه أوّلا وآخرا فى قلب الإنسان وفكره.» (نعيمه، دُروب ١٩٧١م: ٥٢ـ٥١) فليس فى اختيار أى قانون أو دولة أو حكم أن يحدّد الحريّة بل اختيار هذا التحديد بيد القلب وصفاء روحه وخلوصه وعدالته. كما يقول: «علّمتنى الحريّة أن أطلبها فى روحى لاضمن سياجات الناس. وأفهمتنى أن أفقر الناس أكثرهم سياجات وأشدّهم عبوديّة مَن ظنّ أن فى وسعه أن يستعبد سِواه وأضعف الممالک أوفرها جنودا وأضخمها أساطيل. وأذلّ الأمم أمّة تتوهّم أن فى طاقة أمّة أخرى أن تسلبها أو أن تهبها الحريّة.» (نعيمه، زاد المعاد، ١٩٧٢م: ٢٦) فالحريّة التى يعتقد بها بعيدة عن القيود والحدود من ثم تختلف حريّته عن الحريّة التى يحتاج إليها المجتمع الإنسانى وهى تشمل بعض الحدود والقيود. أمّا نعيمه فاعتقد بالحريّة المطلقة التى نستطيع أن نقول ستحقق فى عالم الخيال لا فى عالم الواقع، فحريّة نعيمه حريّة مثاليّة فى عالم الخيال لا عالم الواقع.

وهكذا خلق الإنسان مختارا حرا فى أدب نعيمه، بمعنى «أنه أعطى فكرا وإرادة. فليس الإنسان فى أعماله كالحجر تدحرجه فيتدحرج ويسقط متأثرا بجاذبية الأرض

دون أن تكون له أية إرادة، أو كالنبات ليس له إلا طريق واحد فبمجرد توافر شروط معينة ينمو بالشكل المعتاد. أو كالحيوان الذى يؤدى أعماله بتأثير غريزى، كلّا إن الإنسان يجد نفسه دائما على مفترق طرق ليختار منها أيها شاء بملء حريته ووفق مشيئة ونوعية تفكيره وليس مجبورا على سلوك أحدها لاغير وإنما الذى يعين أحد الطرق هو أسلوب فكره واختياره.» (المطهرى، ١٤٠٤ق: ٥٧)

طرق الوصول إلى الحريّة الروحية فى أدب نعيمه

الف) المعرفة

من الأهداف السامية التى يطلبها الإنسان هى الوصول إلى قمّة الحريّة، ولها طريق وهى "المعرفة" كما يرى نعيمه: «أن الحريّة لاتكون إلا بالمعرفة.» (نعيمه، النور والديجور، ١٩٧٣م: ٤١) فعندما يعرف الإنسان كلّ شيء فهو يكون سيّد ما يعرفه فعندئذٍ هو حرّ ولايحتاج إلى معرفة شيء، كما صرّح نفسه "أنا طالب معرفة" فواضح أنّه يطلب من وراء هذه المعرفة الحريّة. لاحظنا خلال سيرنا فى آثار نعيمه، إنه يحارب نفسه محاربة للوصول إلى المعرفة والحقيقة.

يعتبر نعيمه غاية عمر الإنسان هو الوصول إلى ذروة المعرفة. التى «لاتنال فى مدرسة أو مدارس. ولا فى فسحة معلومة من العمر. لا ولا فى عمر واحد. بل نحن نلتقطها ـ إذا عرفنا كيف نلتقطها ـ فى كلّ لحظة من وجودنا ـ فى اليقظة والمنام، فى الوطن والغربة، فى الحياة والموت.» (نعيمه، زاد المعاد، ١٩٧٢م: ٤٧)

معرفة النفس أساس للمعارف الأخرى؛ لايزال يدعو نعيمه إلى محاسبة النفس وتطهيرها، وهى من أهم الطرق التى اتّخذها للغلبة على موانع الحياة وغربلة ماضيه وزواله الشهوات والرذائل. عندما يسيطر الإنسان على نفسه يستطيع أن يعرفها معرفة كاملة وعندئذ تفتح له أبواب معرفة هذا العالم وخالقه. يبدأ كل شيء بنفس الإنسان. عندما يعرف الإنسان نفسه سيجد فيها كلّ شيء، وكلّ إنسان. عندما يفوز الإنسان بالخوض فى خفايا نفسه يجد مفتاح أزماته فى عالمه الخارجىّ. يقول سقراط: "اعرف نفسك"؛ فيذهب نعيمه عندما الإنسان يسأل نفسه "مَن أنا؟"، فى الحقيقة، جوابه على

هذا السؤال تقدمة لمعرفة القصوى أو بتعبير آخر هو معرفة الكون.

وستحقق معرفة "أنا" بالغوض فى التفكير والتأمّل العميق. يرى هذا الأديب عمر الإنسان فرصة لِكسب المعرفة التى تؤدى إلى الثروة والمجد والعزّة. وإن عزّة نفسه لتأبى عليه أن يكون نكرة. فَويل ألف ويل على النفس التى تكون نكرة غير معرفة. بين الحريّة والمعرفة صلة وثيقة بحيث عندما يسلک الإنسان طريق المعرفة ففى النهاية يصل إلى الحريّة، وعندما يقطع الإنسان طريق الحريّة فيستطيع الوصول إلى المعرفة، فالحريّة والمعرفة رفيقان متلازمان، «المعرفة هى الطريق المؤدى إلى الحريّة. فحيث لامعرفة لاحريّة وحيث لاحريّة لامعرفة» (نعيمه، فى مهب الريح، ١٩٧٢م: ٧٣ـ٧٢)، إذ مبدأ الحريّة هو المعرفة والمعرفة الكاملة هى عين الحريّة. إنه يعتقد: «المعرفة وحدها المعرفة الشاملة، الكاملة هى الحريّة. والحريّة وحدها هى المعرفة. أما بعض المعرفة وبعض الحريّة فضرب من العبوديّة الغنيّة أبدا بالأزمات والمشكلات والنزعات ومختلف صنوف الويلات. والحريّة منها براء.» (نعيمه، اليوم الأخير، ١٩٧٢م: ١٣٢ـ١٣١)

إنه يقترح لكسب المعرفة طريقين: أحدهما طويل ومتعرّج وشائک جدّا. ولكنّ فى منعطفاته وبين أشواكه من يدفع المناظر والرياحين ما يدفع السائر فيه على السيّر أبعد فأبعد. فلاينتهى إلى المعرفة. بل ينتهى إلى الموت. ذلكما هو طريق معرفة الخير والشـر. إنّه طريق مسدود. إلا أنّه، بالنتيجة، يؤدّى إلى المعرفة عندما يقنط منه السائر فيه فيعود يفتّش عن الطريق الآخر. وأنا أحذّركما منه لأنكما، إن سلكتماه، فسيكون اتكالكما على نفسيكما لا عليّ. أمّا الطريق الثانى فأقصر من الأوّل بكثير. وليس فيه من المغريات مثل ما فى الأوّل. والذى يسلكه لايتّكل على نفسه بل عليّ. لذلک كان سلوكه أشقّ من سلوک الأوّل. لأنّه ينطوى على التنازل عن "أنا" الموهومة التى على هديها يسير سالک الطريق الأوّل فلايزداد ضلال فوق ضلال. وإنى لأعلم أنكما ستختارون الطريق الأوّل؛ لأنّه يبدو أكثر إغراء من الثانى بما يثيره من اعتزاز فى نفسيكما باستقلال ذاتكما عن ذاتى وباتكالكما على نفسيكما لاعليّ.» (نعيمه، يا ابن آدم، ١٩٧٣م: ١٧٥ـ١٧٤)

فى رأى نعيمه، عندما يتعلم الإنسان كيف يعاشر الناس ويعيش معهم دون أيّة هواجس فعندئذ يكشف له أوّل الطريق إلى المعرفة.

إنه يرى عندما يخضع الإنسان للمعرفة ويستسلم لها فهذا الخضوع دالٌّ على حريّته وعدم عبوديّته. وعندما يصل إلى المعرفة والفهم فعندئذ يشعر بالحريّة القيّمة التي تكون «ثمرة نادرة تنبت على شجره نادرة تدعى الفهم.» (نعيمه، كرم على درب، ١٩٧٢م: ١٠٤) كلّ من سار على الدرب وصل، فلانجد صَرح الحريّة دون المعرفة، ولانجد صرح المعرفة خالٍ من الحريّة. نعيمه يحبّ نفسه حبّا كثيرا لأنّه يحبّ الحياة وفي رأيه لاقيمة للحياة إلا بما تشتمل من الطموح إلى المعرفة والحريّة والخير والعدل والجمال. إذ الحريّة هذه تعطى الحياة معنى. فالحياة دونها هى سجن مظلم. «أن الحكيم لايعرف للحياة غير معنىً واحد. وذلك معنى الحريّة. فحيث لاحريّة لاحياة. وكلّ ما يحدّ من حريّة الحكيم هو موت له.» (نعيمه، صوت العالم، ١٩٧٣م: ٨٠) فالإنسان لايزال يبحث عن حياة بعيدة عن الحرب، فلهذه الحياة طريق وهى الحريّة، وفى رأيه، الحريّة روح الحياة، فالحياة بغير الحريّة كالجسد دون الروح: «أنّنا لانفكّ نتشدّق بالحريّة وبالسلم إذ نحن نقيّد الإنسان بالسلاسل فندفعه دفعا على الحرب. لأنّ الإنسان لايتعشّق شيئا تعشُّقه للحياة. والحياة بغير حريّة كالجسد بغير روح.» (نعيمه، ج٣، ١٩٧١م: ١٤٨)

يجب على الذى يهدف الحريّة أن تكون له إرادة الحرّ؛ لأن الإرادة التى لم تكن الحرّ وقد تكون فى قيد الشهوات والأهواء؛ ولاتستطيع أن تهدف الحريّة وتصل إليها، «لاتكون الحريّة بغير إرادة الحرّ.» (نعيمه، صوت العالم، ١٩٧٣م: ٨٤) الإنسان ذو عقل وشعور فهو يستطيع عن طريق هذا السلاح الحاد اختيار أفضل الطريق من الطرق التى تجعل أمامه فى سبيل كماله وحياته المثلى.

الحريّة أفضل الآمال وأسمى الطموحات التى يتمنّى بها الإنسان، مَن يتذوّق الحريّة يوما يتذوّق الألوهة. «والألوهة تعنى معرفة كلّ شىء والقدرة على كلّ شىء» (نعيمه، النور والديجور، ١٩٧٣م: ٩٩)، فعندما يجد الإنسان طريقه إلى النفس يجد طريقه إلى الله أيضا. فمعرفة النفس تؤدى إلى معرفة الله. الذى يملك على نفسه جدير بتاج الحريّة التى من ثمرتها الطمأنية والهدوء. وهكذا الاعتقاد بالله لايبعد الحريّة عن الإنسان بل يرتقى روح الحريّة فى الإنسان، فى الحقيقة، عندما يكون الإنسان حرّا يستطيع اختيار الله وهذا الاعتقاد والاختيار يُساوى الحريّة دون أىّ جبر. يقول نعيمه: «غاية [الإنسان] من

وجوده معرفة نفســه. ومعرفته لنفسه تعنى معرفته الله. ومعرفته الله تعنى معرفة كلّ شىء. ومعرفته لكلّ شــىء تعنى القدرة على كلّ شــىء والإنعتاق من كلّ قيد وحدّ.» (نعيمه، صــوت العــالم، ١٩٧٣م: ١٤٤ـ١٤٣) إنه يرى معرفة الله فى الإنســان هى نقطة الدائرة مــن الحياة. عندما يصل الإنســان إلى الحريّة والمعرفة يســتطيع أن ينمو ويتقدّم. وكما أشرنا سابقا؛ هذه الهدف الأعلى فى حياة الإنسان لاغير، قال الله تعالى: ﴿قَدْ أَفْلَحَ مَنْ زَكَّاهَا وَقَدْ خَابَ مَنْ دَسَّاهَا﴾ (الشمس: ٩ـ١٠) كما يعتقد نعيمه: «هدف الإنسانيّة من وجودها هو معرفة كل شــىء والقدرة على كلّ شــىء» (نعيمه، صوت العالم، ١٩٧٣م: ٤١)، فتزكية النفس وتهذيبها تدفع الإنسان إلى معرفة الله.

وهكذا المعرفة والوعى طريقان إلى الحرية الكاملة فجدير بالإنسان أن يزيل ضباب الجهل والشک عن آفاق نفسه ويسير فى سبيل المعرفة المؤدية إلى الحريّة المثلى.

ب) الإيمان

قطــعُ طريق الحريّة صعب جدّا، فالذى يســلک هذا الطريــق الموحش يحارب فيه الأهواء التى خيَّمت على قلبه ويساعده فى هذه الحرب سلاح الإيمان لأنّه أقوى من كلّ ســلاح حديدىّ وأقطع منه، كما يقول نعيمه فى هذا الإطار: «إن ســالک ذلک الطريق ليشعر بأنّه أقوى من الزعازع والزلازل. وهو المحارب الذى لاينام على الضيم ولاتُفَلّ له عزيمة. أمّا أعداؤه فليســوا من لحم ودم. إنّهم الشهوات السّود التى تخيّم على قلبه. فهو، إذ يســعى إلى الحياة والحرية، لايعتمد فى الدفاع عنهما على ســلاح من الحديد والنار؛ لأنّــه يعلم أن الحديد يفلّه الحديد، والنار تأكلها النارة ولكنه يتســلّح بالإيمان الذى هو أقــوى من النار وأمضــى من الحديد بما لايُقاس. ومن كان ذلک شــأنه من حياته كان ثابتــا فى الزمان والمكان وثبوت الحيــاة» (نعيمه، فى مهب الريح، ١٩٧٢م: ٣٢)، فالذى يتســلّح بالحريّــة له قوة لاتصاب بالتغيــير والزوال. وهذا الإيمان هــو الهبة التى تعطى الإنسان لمحاربته النفس وظلمتها وآماله الكاذبة الواهية. عقل الإنسان وإرسال الأنبياء والكتب الســماوية كلّها يدّل على الاختيار وإرادة الحرّ التى أعطاها الله الإنســانَ كما تدّل هذه الآية على هذا المهمّ: ﴿لَوْشَآءَ اللّهُ لَجَمَعَهُمْ عَلَى الهُدى﴾ (الأنعام: ٣٥) فالإيمان

مقدمة الحريّة ودون الإيمان لانرى لونا من الحريّة والذى يكون حرّا لايُصاب بالعبوديّة وبالعكس الذى الذى يعبد ما فى قلبه مِن الأهواء ليس بحرّ.

«إنّ المؤمن يستطيع كلّ شىء، هذا كلام لا وشى فيه ولاتنميق. وهو أبعد ما يكون عن المبالغة. إنّه الحقيقة العارية، السافرة. فالإيمان هو الكنز الذى إذا اكتشفه الإنسان فى قلبه بات فى غنىً عن كنوز الأرض كلّها، وباتت له القدرة على التحكّم بالطبيعة وبجسده الذى هو بعض من الطبيعة.» (نعيمه، من وحى المسيح، ١٩٧٢م: ١٧٨) فكل من يتسلّح قلبه بسلاح الإيمان فهو لايحتاج إلى تعلّقات الدنيا؛ لأنّ هذا القلب المؤمن هو الحرّ فلايحتاج إلى كنوز الأرض، والقلب الذى يشعر بالإيمان لقلب تنهار من حوله الشدائد، ولاينهار بالشدائد. فالإيمان الحىّ النابض هو المعجزة الكبرى التى يوصل الإنسان إلى الحريّة.

أنواع هذا الإيمان عند نعيمه نوعان: الإيمان الأعمى، وهو الإيمان الذى يبعثه الخوف فى نفس المؤمن ويثرثر به اللسان, ولايمسّ شغاف القلب وهو أضعف الإيمان. ولكنّه خير من اللاإيمان. يرى نعيمه أنّ الخوف والإيمان نقيضان اللذان لايجتمعان. أمّا الإيمان المبصر فهو حصيل التأمّل العميق فى بحر الحياة اللامتناهى. ومن شأن مثل ذلك التأمّل أن يبصر قلب الإنسان يفتحه أمام النوايا الطاهرة فتملأه محبة وخير وسخاء وأن يفتح فكره لمعجزاتها فتملأه دهشة. والإيمان الأعمى فى الواقع عدوّ الإيمان ومواهب الإنسان. إنّه إيمان الشفاة دون القلوب. كل إيمان لاتقدم على الوعى والمحبّة هو تخدير للإيمان والإيمان المخدّر هو أشـدّ خطرا على الناس من العقل والمخدّر والضمير المخدّر (المصدر نفسه: ١٧٥)، فكثيرا ما يستحسن نعيمه الإيمان المبصر على الإيمان الأعمى لأنه مساعد الإنسان فى سبيل المعرفة إلى الحريّة وهذا الإيمان هو السلاح القوى الذى لم يزل ولايزال مستسلما أمام الدهر.

والزمان الذى يسلّح بالإيمان لايفقد حريّته الروحيّة ولايسيطر عليه أىّ خوف إلّا خوف الله. فالإنسان المؤمن هو الإنسان الحرّ بمعنى الحقيقى للكلمة، «مَن كان أسير الله كان حرّا من غير شك.» (نعيمه، ١٩٧٥م: ٢٢٨) فليس جدير بالإنسان أن يكون عبدا لأحد إلا الله وهى الحريّة نفسهما. وأما المحبّة فهى طريق الوصول إلى هذا الإيمان

عنــد نعيمه؛ كما يقول: «لا الإيمان يقوم بغير المحبّة. ولا المحبّة تقوم بغير الإيمان. فكأنهما التوأمــان المتلاصقان لاحيــاة للواحد إلّا فى حياة الآخر.» (نعيمه، من وحى المســيح، ١٩٧٢م: ١٨٤)

وفى النهاية نشــير إلى الإيمان الذى يدعو إليه نعيمه، فهو غير الرهب والفقر وقبول الذلّة والهوان بل هو القدرة والشــجاعة والكنز الروحى، كما يقول: أمّا "الإيمان" الذى دعــوت إلى اســتعادته والاعتصام به فهو غير الخنوع والاستســلام والخوف والقناعة بالذّل والفقر والمسكنة. إنّه القدرة التى تدرک حدود العقل فتتخطاها إلى حيث تتكشّف الحياة عن ثروات روحيّة أين منها ثروات الذهب الأصفر والأبيض والأسود؟» (نعيمه، ج٢، ١٩٧١م: ٢٠٠)

عوائق الوصول إلى الحريّة

لكل إنســان هدف فى حياته, ولاتخلو الأهداف من الصعوبات والموانع مهما كانت ســهلة، فعندما يقصد الإنسان الحريّة كالهدف الأفضل فى حياته, فهذا الهدف ليس بعيدا عن المشقّات والموانع. إنّنا بعد دراسة آثار نعيمه استخرجنا هذه الموانع فى سبيل الحريّة وقبل أن نقوم بها، تقول مادام الإنسان يعيش فى حاجات جسده وهى تتكاثر باستمرار، فهو عبد لحاجاته بعيد عن الحرية. عندما صار الإنسان أسير الدنيا وظواهرها الكاذبة فيبتعــد عن هدفــه الحريّة، فيرى نعيمه: «من خدم الدنيا لا لأجل الحقّ بل طمعا بما فيه مــن ملذّات أصبح عبيدا ذليلا لها وظلّ بعيــدا عن حريّة الحقّ» (نعيمه، فى مهب الريح، ١٩٧٢م: ٢٦)، فخادم الدنيا عبد لها بعيد عن طريق الحريّة.

العوائق الرئيسة فى سبيل الحريّة

الشهوات الخمس

يقول نعيمه: «من زمان دفنتُ خمســا من شــهواتى: شهوة الســلطان، وشهوة الغنى، وشــهوة النساء، وشهوة الشهرة، وشهوة الخلود» (نعيمه، كرم على درب، ١٩٧٢م: ٧٦)؛ وأمّا شــهوة الخلود فلايستطيع أحد السيطرة عليها. وهذه الشهوة هى عامل النشاطات والحركات فيهم. ومن هذا المنظر هذه الشــهوة من الصفات الحســنة وحتى تستطيع أن

توصل الإنسان إلى الحريّة فى حياته فلاتعدّ من الموانع. وأمّا شهوات الأربع الباقية:

الف) شهوة السلطان

يعدّها نعيمه من الصفات الرذيلة التى تمنع الإنسان من الوصول إلى الحريّة خاصّة الذين يتنافسون ويتخاصمون للوصول إليها بطرق غير الصحيحة والوسائل الشيطانيّة كالجدال والقتال وضروب الخداع والكذب والنفاق. فعلى الإنسان أن لايعتنى بالجاه والثروة والسلطة ومغرياتها لأنّ الذى يحرص الوصول عليها فهو إنسان مسجون.

ينتقد نعيمه جهل العالم وعدم فهمه، فالعلم يسعى بإخفاء هذا الجهل وعدم الفهم عن طريق السلطة الواهية الكاذبة؛ السلطة التى لاتنفكّ تبرم معاهدات الهجوم والدفاع مع القوّة الزائفة. والاثنتان معا تسلّمان قيادتهما إلى الرعب والخوف. هكذا سير السلطة فى العالم, وهذا سبب دفع الجزية فى العالم بسبب الجهل، فيرفض السلطة العالمية وأصحابها لأنّهم وأعمالهم مانع فى طريق المعرفة والحريّة والعدالة. وفى النهاية نشير إلى صلة نعيمه بالسياسة كما يقول نفسه: «بينى وبين السياسة يا صاحبى مثل ما بين الزيت والماء وإذا أنا ربحت النيابة والوزارة خسرت نفسى، وهدمت فى لحظة ما بنيته فى سنين. ونفسى أعزّ لدىّ من أىّ منصب سياسى. والذى بنيته أحبّ إلى قلبى وأجمل فى عينى من أن أضحيّه فى سبيل نيابة أو وزارة.» (نعيمه، ج٣، ١٩٧١م: ٩٠)

ب) شهوة الغنى

الحرص ينشأ من حبّ الجسم فيدفع الإنسان نحو الحيوانيّة لأنّ الحريص هو كالشيطان. الحرص والطمع فى أمور الدنيا وحبّ الثروة فوق رفع الحاجات الضروريّة حاجز أمام الوصول إلى الحريّة كما يقول نعيمه: «خازن المال خزانته فارغة.» (نعيمه، كرم على درب، ١٩٧٢م: ٤٥) المال فى رأيه عدوّ ما من صداقته بدّ. ذلك لأنّنا خلقنا حولنا جوابات فيه المال ذا سلطان لايدانيه أىّ سلطان. فعندما يحرّر الإنسان من سجن المال والثروة فعندئذ يستطيع أن يجد الله فى نفسه ويعرفه وهذه المعرفة توصله إلى الحريّة.

نعيمه يخاف من المال، لأنّه خالق الحروب والنزاع، كما يعتقد أن الذى يغرق فى المال والثروة يفسد ضميره ويزيل صفاته الحسنة الكريمة فى ذاته. الذى يغوص فى الغنى

والثـروة يجعل المال معبوده الذى لايقبل شـريكا فى عبادتـه فهكذا كلّ ما فى العالم من الغذاء، والماء، والثوب، والدواء والنور والهواء وسـائر حاجات الإنسـان كلّها مخلوق المال لاشىء آخر. إنه يرى أن «المال شحيح بخيل أكثر ممّا تصوّره فى الأرض.» ويقول: «أنّـنى ما تعبدّت يوما للفلس، ولا مكّنته من قلبى وفكرى، ومن زمام حياتى. بل كنت، وما برحت، أقنع بما يأتينى منه "جزاء" عمل أعمله ولاأخجل به أقمته لها فى نهاية ذلك الطريـق. إمّـا إن تكون لى ثروة طائلة فأمر ما تمنيتـه فى أىّ بالأدران والرزايا، إلا إذا طهرّته نيّة صالحة وعمل صالح.» (نعيمه، ج٣، ١٩٧١م: ٩١)

بالنظـر إلى هذه الرؤية لنعيمه فى المال والثروة، يعتقد: «الفقر ليس عارا, وإنما العار فى الذّل والاسـتكانة للفقر. والفقر دون الذلّ والاسـتكانة أعظم مدرسـة فى الأرض.» (نعيمـه، ١٩٩٣م: ١٠٩) إنه يـرى «زوال النعمة بعض من دوامهـا.» (نعيمه، كرم على درب، ١٩٧٢م: ٨٩) لأنّ النعمة والثروة عدوّ نفس الإنسان عندما لم يستحسن الإنسان استعمالهما. جدير بالإشارة إلى قناعته فى حياته الساذجة البعيدة غير المخدوعة لمظاهر الدنيـا عندما يقول: «فقدت محفظة نقـودى, فقال لى قائل: لعلّها هى التى فقدتک حالما اهتدت إلى من هو أحق منکَ.» (المصدر نفسه: ١١٦) «حيث يكون كنزک يكون قلبک. لذلک إذا شـئتَ أن لايذهب قلبـک بذهاب كنزک فلاتكنز لک مـا هو عرضة للتلّف والضياع: «لاتكتنزوا لأنفسـكم كنوزا فى الأرض حيث يرعى السـوس والعثّ وينقب اللصوص فيسرقون. بل اكنزوا لأنفسكم كنوزا فى السماء حيث لايرعى السوس والعثّ ولاينقب اللصوص فيسرقوا.» (نعيمه، من وحى المسيح، ١٩٧٢م: ٨٧)

فى خاتمـه هذا البحث نقدّم الـكلام القيمّ الذى ورد فى نهج البلاغة فى رفض ظواهر الدنيـا الزائلة: «لاتجزعوا مِن ضَرّائها وبؤسـها، فإنّ عزّها وفخرهـا إلى انقطاع، وإنّ زينتها ونعيمها إلى زوالٍ، وضرّاءها وبوسـها إلى نفـاد، وكلُّ مدة فيها إلى انتهاء، وكلُّ حَـىّ فيها إلى فناء.» (الإمام على (ع)، خ٩٩: ١٦٥) فملذّات الدنيا ليسـت إلا ظواهر خادعة فيجب علينا نبتعدها ولانجعل أنفسنا أسيرها.

ج) شهوة النساء

هذه الشـهوة ميل فطرى فى وجود الإنسـان وعندما تحقّق فى إطار العرف والشرف

شــيء جيّد، أما عندما لايتوجّه الإنسان بهذا الإطار ويهدف شهوة النساء بقصد المتعة فعندئذٍ هو أسيرها ويكون فى قيد أميال نفسه الرذيلة فينحرف عن طريق الحريّة. «وأمّا الشــهوة الجنســية فقد تحوّلت بالموت إلى شــيء جميل جدّا ـإلى زنبقة بيضاء، هيفاء» يرمــز بها نعيمه إلــى العفّة (نعيمه، ج٣، ١٩٧١م: ٨٩)، فالعفة هى أســاس الحبّ ودرع لها، والخضوع أمام هذه الشــهوة يقتل الحبّ العفيف. فى رأيه العلاقات الجنســيه مصدر المشكلات والأزمات فى العالم. إنه يقترح بالرجل أن يعرف قلب المرأة وقيمتها، فعندئذٍ يســتطيع أن يعرف قلبه ويقول له: «الرجل الذى لايحاســب نفســه أدّق الحســاب عن علاقاته بالمرأة تحاسبه الحياة أقسى الحســاب عن استهتاره بمقدّساتها، وتدنيسه الإناء الطاهر الذى اختارته مســتودعا ومرخما لبذارها.» (نعيمه، ج١، ١٩٧١م: ٢٧٣) أعنف الشــهوات عنده هو شهوة النســاء لأنّ الذى تسيطر هذه الشهوة السوداء على قلبه فهو ليس بحرّ؛ لأن قلبه وروحه فى أسر هذه الرذيلة. إنه يعتقد أن الزواج «ليس تزاوج أفكار وقلــوب فقط. بل تزاوج أجســاد كذلك. وأقرب الزواج إلى الســعادة ما ارتكز على تجاذب فكرىّ وقلبىّ وجســدىّ، لاعلى واحد من هذه فقــط...» (نعيمه، ج٢، ١٩٧١م: ٣١٧) فعندما يخلو قلب الإنسان من هذه الشهوة، فهو يستطيع أن يسير فى طريق الحريّة.

د) شهوة الشهرة

نعيمه لم يكن رجلا سياسيا أو اقتصاديا بل كان أديبا كاتبا عاش حياة ساذجة بعيدة عن الإكثار فى حاجات العيش وإن طلب الشهرة فى حياته فهو فى مجال حياته الأدبيّة. ولكن هذه الحياة ليســت بمجرّد كســب الشهرة فقط، كما يقول نفسه: «أمّا شهوة الشهرة فقــد كان لها فى أوّل عهدى بالكتابة مركز الموجّه الأوّل والقائد الأعلى أقرانى يلازمنى بشكل عنيف، فلا أجرؤ على البوح به لأحد فى الناصرة. وتبلور وتركّز فى السنوات التى أمضيتها طالبا فى روسيّا. ... ولم يبقَ شكّ عندى أن الميدان الذى كان يغرينى أن أكسب فيه شهرتى هو ميدان الأدب وحده. (نعيمه، ج٣، ١٩٧١م: ٩١)

إن الشــهرة عندما تُطلَب طلبا كثيرا تتبدّل مانعا فى سبيل حياة الإنسان لأنّها تدفعه نحو الأســر فى ســجنها. فيذهب أن الشهرة شيء له زوال. فليست الشهرة شيئا أن يحبّها

الإنســان حبّــا كثيرا؛ لأنّه يمكن زوالهــا فى كل دقيقة وكل ثانية. يقــول نعيمه فى كلامه القصــار: «الكبرياء والذلّ توأمان متلاصقان» (نعيمــه، كرم على درب، ١٩٧٢م: ٢٠)، فالذى يغرق فى بحر الشــهرة دون شــكّ يُصــاب بأمواج الغرور والتكــبرّ وفى النهاية يصاب بالذلة والهوان وموت الروح بيد هذه الشــهرة القاتلة. والذى كان أســيرا فى يد هذه الشهوات ليس إنسانا حرّا لأنّه بعيد عن الفضائل الأخلاقيّة، كما يقول أحمد أمين: إن شــهوات النفس غير متناهية فإذا أعطاها المراد من شــهوات وقتها فيصير الإنسان أسير الشهوات لاتنقضى وعبد هوى لاينتهى، ومن كان بهذه الحال لم يرج له صلاح، ولم يوجد فيه فضل. (أمين، ١٩٦٩م: ٢١٣ـ٢١٢) فأفضل الطريق فى حياة الإنسان أن يهتم بهذه الشــهوات فى حدود المعقول وفى إطار الأخلاق. ومحاربته أهواء النفس تؤدى إلى اقترابه من الســلام والأمنية. وفى نهاية هذا البحث نشير إلى هذا الكلام: «ضابط نفسه كراكب الفرس الذلول يقصد حيث أراد فيوجهها كما يشاء، ومن لم يضبط نفسه كراكب الصعبة، لايسـّـيرها كما يهوى، ولا يصل إلى غرضه بالســير كما تهوى؛ فى ضبط النفس حفظ الصحة وطمأنينة العقل والســعادة والحرية وسلطان كسلطان القائد على جنده أو الربان الماهر على سفينته.» (أمين، ١٩٦٩م: ٢١٩)

وبعد التطرق إلى هذه الشهوات نذكر بعض الصفات الرذيلة التى تعرقل الإنسان فى سبيل وصوله إلى ذروة الحريّة:

الحسد

الحسد هو الصفة السيّئة التى يغطّى قلب الإنسان ويبعده عن الصفاء والصداقة كما روى عن النبى (ص): "الحسد يأكل الحسنات كما تأكل النار الحطب". يعتقد نعيمه هذه الرذيلة الأخلاقية بداية للرذائل الأخرى كالغضب والغرور والظلم والكثير من الصفات السيّئة التى أشدّها الغضب. وأما كلامه القيمّ حول هذه الرذيلة فإن «للحسود ألف عين. ولكن فى كلّ عين ألف جمرة» (نعيمه، كرم على درب، ١٩٧٢م: ٤١)، فهو ينهى الحســود عن الحســد؛ لأنّه النار المشــتعلة التى تحترق صاحبه قبل أىّ شخص. هذه الرذيلة مانع فى سبيل الحريّة والمعرفة والإيمان الحقيقى وسبب الجدال بين الناس. إنه فى الحقيقة يمنع الإنسان أن يكون حرّا لأنّه فى قيد حسده الذى يؤذية؛ فلايستطيع أن يكون حرّا.

الجهل

الجهـل هو عدوّ قوىّ أمام الحريّة، «حيـث يكون الجهل لايمكن للحريّة أن تكون.» (نعيمه، الآباء والبنون، ١٩٧٢م: ١٣١) كما أشـرنا سابقا أن المعرفة طريق الوصول إلى الحريّة ولكن عندما لايعرف الإنسـان نفسـه، لن يعرف خالقـه الله وعندئذ هذا الجهل مانع أمام سيره فى سبيل الحريّة وعندما يحارب الإنسان هذا الجهل ويعرف الله يستطيع أن يتحـرّر. الجهـل ـ لو عرفه صاحبه. هـو الطريق إلى المعرفة، فالجهـل مانع الحريّة ومحاربته طريـق الوصول إلى الحريّة. يعتد نعيمه الجهل رذيلة تثير نار الغضب والتكبّر والغـرور، كما قال الله تعالى: ﴿وَلا تُصَعِّرْ خَـدَّكَ لِلناسِ وَلا تَمْشِ فِى الأَرْضِ مَرَحاً اِنَّ اللهَ لايُحِـبُ كُلَّ مُختـالٍ فَخورٍ﴾ (لقمـان: ١٨) فالتكبّر من الصفات السـيئة التى يهلك الإنسـان ويظلم قلبه كما نرى هذا الأثر السـوء منذ بداية خلق الإنسـان عندما تكبّر إبليس ولم يسجد أمام آدم فأصاب بدعاء الناس عليه، كما قال الله: ﴿وَإِذْ قُلْنا لِلْمَلائِكَةِ إسْجُدُوا لآدَمُ فَسَجَدُوا إلاّ اِبْليسَ أَبى وَاسْتَكْبَرَ وَكانَ مِنَ الكافِرينَ﴾ (البقرة: ٣٤) فعلى الإنسان أن يهرب من الجهل لا من الجاهل فيذهب نعيمه أمام الجاهل مذهب التساهل ويوصى الإنسـان بمداراة مع الجاهل. عندما يقـول: «لاتهربوا من الجاهل واهربوا من الجهل. لأنّكم عندما تهربون من الجاهل لاتهربون إلا من أنفسكم. أما هربكم من الجهل فهـو اقتراب من المعرفة.» (نعيمه، زاد المعـاد، ١٩٧٢م: ٥٩) الجهل عامل إثارة النزاع والحرب، والاختلاف والظلم، بينما دون الجهل، يعيش الإنسان فى عالم السّلم والتفاهم والصداقة، إنه يرى أن «قلبا جاهلا لقلب مزدوج. والقلب المزدوج يخلق عالما مزدوجا. والعالم المزدوج يولّد أبدا نزاعا وحروبا. بينما القلب الفاهم قلب موحّد. والقلب الموحّد يخلـق عالمـا موحّدا ـ والعالم الموحّد عالم سـلم أبدى. إذ لابـدّ للحرب من خصمين.» (نعيمـه، ١٩٧٥م: ٢٣٣ـ٢٣٢)، فالجهـل عامل القلب المزدوج غـير الموحّد الذى يقود الإنسان إلى شفير الهلاک. الذى يكون جاهلا سيكون أسير القلق والخوف والنزاع وفى النهاية الموت, وهذه كلّها ليست إلاّ ثمار الجهل.

إن الجهل منشـأ الكثير من الأمراض الاجتماعية، واهتمام الكثير من الدول زوال هذه الأزمة. يقترح نعيمه على الإنسـان بالخلاص من الجهل اقتراحا مباشـرا صريحا

وهو: «يـا ويل الناس مـن التقاليد وتعاويذ التقاليـد!»، و«إنّنى أعيذكـم من التقاليد وسـلطانها.» (نعيمه، زاد المعاد، ١٩٧٢م: ١٣٠و١٢٨) فهو يُعَدّ التقاليد والسنن الماضية سـدا منيعا أمام محاولة الإنسـان للوصول إلى المعرفة والحريّة؛ لأنّه يرى هذه التقاليد عامل أساسى يؤدى إلى الجهل المطبق, ويدعو الإنسان فى هذا المجال إلى التجديد. كما يدعوه إلى الحرب مع أعداء نفسـه وفى رأيه أبغض هؤلاء الأعداء هو الجهل. الإنسان الجاهل لايسـتطيع التمييز بين الحقّ والباطل وبين الصدق والكذب, وهكذا سـيبقى فى جهلـه إلا عندما يتحرّر من قيـد التعصبّات والتقاليد العمياء, ويرى ليس فقر أعظم من الجهل وعدم المعرفة والفهم. وفى نهاية هذا نشير إلى كلام نعيمه حيث يقول إنه «ما من مصيبة إلا الجهل.» (نعيمه، مذكرات الأرقش، ١٩٧١م: ٤٧) فالجهل هو عامل الأزمات والمصائب فى حياة الإنسان.

الظلم

يدعـو نعيمه الإنسـان إلى البعد عن ظلـم الظالمين. وينزع نزعة التسـامح فى هذا المجال: «لاتكرهوا الظالم، واكرهوا الظلم. لأنّكم إن كرهتم الظالم كنتم ظالمين مثله. وإن أحببتموه عرفتم العـدل ورددتم الظالم إليه» (نعيمه، زاد المعاد، ١٩٧٢م: ٥٩)، ولكن فى رأينا ليست المداراة مع الظالم بجدير؛ لأنّها توفّر الطريق لظلمه. ويتحدّث عن الظلم الذى ارتكبه الإنسـان فى الحروب, ويرى ليسـت هذه الحروب ظالمة بل الظالم هو الإنسان. الظلم يظلم قلب الإنسـان, ويسـود روحه بحيث لايجد طريقا إلى الحريّة؛ لأنّه يبقى فى سواد ظلمه. وعندما يخيّم الجور على الإنسان وأعماله فهو قاسى القلب ولايعرف المحبّة والعدالة فهكذا هو أسير بيد ظلمه وليس حرا.

الكذب والخيانة

أشـد ما يؤلم روح نعيمه ويعذّبه هو الكذب وعدم الصداقة كما يقول نفسه: «يؤلمنى أشد الألم أن ينزلق لسانى روحى، إلى الكذب.» (نعيمه، اليوم الأخير، ١٩٧٢م: ٩) كما يقول: «الكـذب أحبولة لاتصطاد إلا الكذوب.» (نعيمه، كرم على درب، ١٩٧٢م: ٣٣) فكما يقترح الأسـتاذ أحمد أمين هناك طريقـة واحدة للصدق وعدم الكذب وهو: «أن

يقول الإنسان الحق، كل الحق، لا لشيء غير الحق.» (أمين، ١٩٦٩م: ١٩٩) وعندما يكذب الإنسان غيره كأصدقائه وأهله فهو يكذب نفسه أيضا، فعلينا أن نهرب من هذه الصفة السيئة. فأفضل الفضائل وأحسن الصفات هو الصداقة والبعد عن الكذب.

وأما الخيانة فهی جهيض الأمانة. (نعيمه، كرم علی درب، ١٩٧٢م: ٧٢) فالكذب والخيانة صفتان رذيلتان تبتعدان روح الصدق عن نفس الإنسان وتصعبان سيره نحو الحرّية.

وأمّا بعض نصائح نعيمه حول البُعد عن هذه الصفات الرذيلة:

«لاتحتقروا أحدا من الناس. فخير لكم أن تكونوا محتقَرين من جميع الناس من أن تحتقروا إنسانا واحدا. لأنّكم إذا احتقرتم أی إنسان احتقرتم الإله المشمول فيه. وإذا احتقرتم الإله المشمول فی أی إنسان فكأنّكم احتقرتموه فی نفوسكم. وإن أنتم احتقرتم الإله المشمول فيكم ـ وهو دليلكم إلی الميناء، إلی الإله الشامل ـ فكيف ترجون أن تبلغوا ميناءكم؟» (نعيمه، ١٩٧٥م: ٣٠٣)

إنه ينهی الإنسان عن البغض قائلا: «وأنتم إن تخلّصتم من ضرس مسوّس باقتلاعه فكيف تقتلعون قلبا نخره سوس الحسد أو البغضاء أو الخيبة؟» (نعيمه، زاد المعاد، ١٩٧٢م: ٦٧) يؤيد نعيمه ضربا من البغض وهو البغض علی ما فی الناس من ضعف وإثم. فعلی الإنسان أن ينزع ثوب البغضاء لأنها «تفصلكم عن الإنسان أو الشیء الذی تبغضون. ومادمتم منفصلين عن أی شیء أو أی إنسان بقيتم منفصلين عن الله الكائن فی ذلک الشیء وذلک الإنسان» (المصدر نفسه: ١٣٩)، فالبغض يبعد الإنسان عن الله لأن الذی يسود قلبه بالبغض لايعرف الله.

إنه يری كلّ هذه الرذائل «عقالات للروح وحجارة رحی فی عنقه. والله ليس فی شیء منها. أمّا السبيل إلی الله فسبيل التعرّی» (المصدر نفسه: ١٣٩)؛ فعلی الإنسان أن يهرب من الشیء الذی ليس فيه لون من الله.

القلب المطمئن يجد طريقه ويسلكها دون الرعب، ولكن القلب الخائف لايستطيع الشعور بالحرّية لأنّه فی قيد خوفه. وأمّا نكبات الحياة فی رأی نعيمه فهی: «أن نتنفس الهواء لنحيا ثم أن ننفث فی الهواء، سموم أحقادنا وأحسادنا وأطماعنا لنميت ونموت.»

(المصدر نفسه: ٩٢ـ٩١)؛ كما يقول: «هي النكبة أن تسقينا الأرض من عصير قلبها الطاهر فنسقيها من دماء قلوبنا الممزّقة بشفار بغضائنا وأهوائنا.» (المصدر نفسه: ٩٢)

إنه بعد هذه النصائح القيّمة يتحسّر على إنسان اليوم، فيقول: «وخطيئة هو اهتمام الإنسان بحاجاته الدنيويّة أكثر من اهتمامه بحاجاته الروحيّة. ...وخطيئة هو الرياء والدّجل والتظاهر بما ليس في القلب وكأنّه من القلب في الصميم.» (نعيمه، من وحي المسيح، ١٩٧٢م: ٧٢ـ٧١)

إنه يعدّ هذه الموانع في سبيل الحريّة من الأسباب الرئيسية للحروب أيضا: ومثلما للحروب الدامية أسلحتها الفتّاكة كذلك للحروب غير الدامية أسلحتها التي تفتك بالأجساد والأرواح معا، ولكن بطريقة بطيئة وغير منظورة. ففعلها هو فعل الجراثيم الخبيثة في الخليّة الحيّة. من هذه الأسلحة: البغض، والحقد، والفسق، والحسد، والخداع، والنّفاق، والدهاء، والطمع، والجشع، وحبّ المجد والجاه والسلطان والمال.» (المصدر نفسه: ٢٥٨) الذي له نفس كبيرة يسير في سبيل العلّو والنبل والصفات السامية: «من كان ذا نفس كبيرة كان أنبل من أن يغتاب أحدا من الناس أو أن ينمّ على أحد من الناس. فالغيبة والنميمة أقذار لايستطيب التغلغل في أجوافها النتّنة والانتشاء بروائحها الكريهة إلا صغار النفوس. ...ومن كان ذا نفس كبيرة كان أبعد الناس عن التبجّح. والذي نفسه كبيرة لايكبر على أيّ إنسان، ولايذلّ لأيّ إنسان. فهو يعلم أن كرامته لاتُصان إلا إذا هو صان كرامة الغير، وإن كرامة تقوم على مذلّة الغير لمَذَلّة في ثوب الكرامة وشرفه أرفع من أن يكون ذلك الشرف الذي لايسلم من الأذى حتى يراق على جوانبه الدّم. (نعيمه، دُروب، ١٩٧١م: ٧٩ـ٧٨) فيرى جمال الحياة في الصدق والعفّة لا في الكذب والفسق والتكبّر.

يعتقد نعيمه بأن الذي في قلبه صفة رذيلة كالحقد والفسق وحبّ المال والسلطان والكذب والرياء، فله روح فقير؛ كما يقول:

كل منافق أو سارق أو فاسق, فقير.
كل غضوب أو حقود أو ناقم, فقير.
كل حسود أو نّمام أو مُراء, فقير.

كل مزهوّ بمال أو جمال أو سلطان, فقير.
كل مغرور بأصله أو بفصله أو بعمله, فقير.
كل معتزّ بلقب أو وسام أو منصب, فقير.
كل من كان ذئبا فى جلد حَمَل, فقير.
كل من أكل خبزه بعرق جبين غير, فقير.
كل من أذلّ جاره ليعتزّ، وأجاعه ليشبع, فقير.
كل من ركب هواه وجهل مبتداه ومنتهاه, فقير. (نعيمه، صوت العالم، ١٩٧٣م: ٢٠٤)

فعندما يسير الإنسان فى سبيل اللّه سيراً خالصاً فطبيعىّ أن يبتعد عن هذه الموانع والصفات الرذيلة. فعندما الإنسان يصلح نفسه ويسير فى الطريق الصحيح يصل إلى قمّة الحريّة التى بذرها فى ذاته وعندئذٍ يستطيع إصلاح مجتمعه، فالمجتمع الصالح قائم على الأفراد الصالحين، و«الإنسان حر بالطبع، وحريته أعظم ما يملك. كل ما من شأنه أن يشلها هو إذن جائر. فإذا أردنا إقامة مجتمع عادل، وجب علينا اكتشاف شكل ترابط يتميز بصفتين: الأولى أن لن يحمى كل إنسان، الثانية أن لايعيق حرية أى فرد. (كريسون، ١٩٦٢م: ٢٤٨ـ٢٤٧) على الإنسان الذى يهدف الحريّة أن يبدأ طريقه بنفسه، ويطهّر قلبه من الآفات البشرية كالحسد والبغض والظلم والرياء والحقد والكبرياء. وبعد أن تغلب على تلك الآفات فتحلّ محلّها الفضائل والحسنات التى تؤدى إلى الرجاء والفهم والإيمان وفى النهاية تسهّل له طريق المعرفة.

النتيجة

قد دعا نعيمه إلى بناء المدينة الفاضلة التى من أهمّ أركانها الحريّة تحت سيطرة القيمّ الأخلاقية السامية. وفى رأيه أقدس الواجبات فى حياة الإنسان هو المجاهدة فى سبيل حريّة النفس.

إنه فى نزعته المثالية يتحدث عن الحريّة بمعناها الروحى المطلق بحيث يتصل كلامه عن الحريّة بكلامه على المعرفة، والإيمان والوعى والإرادة ومادامت هذه الحرية وسيلة يمكن بها للخلاص. هذه الحريّة التى يقصدها نعيمه ستحقق عن طريق معرفة الإنسان نفسه وعن طريق الإيمان. وبين المعرفة والحريّة صلة وثيقة بحيث هما لاينفصلان، كما

الإيمان سلاح قوىّ فى كسب الحريّة الروحية.

وأما المعرفة فهى غاية حياة الإنسان، وقصده منها هو معرفة النفس، ومعرفة الله، ومن يصل إليها تحقق له الحريّة المثلى. إنه يرى حرية الإنسان فى نفسه لا فى شىء آخر أو مكان آخر. وعندما يكون الإنسان طاهر القلب والفكر فعندئذ له نفس حر يستطيع السيطرة على أفكاره وطموحاته.

إن الحريّة هبة إلهيّة قدّمت للبشر، ولايقدر أن يسلبها أحد, والجدير بالإنسان أن يسعى فى صيانتها. والثورة على الركود والتقاليد والقيود الأرضية هى طريق النجاة والوصول إليها.

إن شهوة المنزلة الاجتماعية وشهوة الغنى وشهوة النساء وشهوة الشهرة من أهم موانع الإنسان فى الوصول إلى الحريّة، أمّا شهوة الخلود فيعدّها شى مُجيد.

إنه يدعو الإنسان إلى الابتعاد عن الحسد والبغض والخوف والطمع وحبّ الدنيا؛ لأنها أعداؤه فى سبيل الحريّة. حيث يكون الجهل ليس للحريّة مجال فعلى طالبها أن يسعى نحو المعرفة لقَتلِ الجهل وعندما نهتمّ بأدب نعيمه فنراه منذ عرف الكتابة حتى نهاية عمره خدم المجتمع البشرى فى سبيل الفضائل الأخلاقية والنهى عن الرذائل الأخلاقيّة.

يمكن القول إنّه وصل فى حياته إلى الحريّة الحقيقية؛ لأنّه كثيرا ما ينادى بالقيم الأخلاقية وينهى عن الرذائل التى هى موانع الوصول إلى الحريّة وعندما ندرس شخصية هذا الأديب الكبير، يثبت لنا هذه الحريّة اثباتا.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

نهج البلاغة.

أمين، أحمد. (١٩٦٩م). الأخلاق. بيروت: دار الكتاب العربى.

خفاجى، محمّد عبدالمنعم. (١٩٨٦م). قصة الأدب المهجرى. بيروت: دارالكتاب اللبنانى.

زكا، هدى فؤاد. (١٩٦٢م). «المناحى الفكرية فى أدب ميخائيل نعيمه» أطروحه الماجستير. الجامعة الأمريكية. بيروت.

الفاخورى، حنا. (١٩٨٦م). الجامع فى تاريخ الأدب العربى. بيروت: دار الجيل.

كريّســون، اندريه. (١٩٦٢م). تيارات الفكر الفلســفي من القرون الوسطى حتى العصر الحديث. ترجمة رضا، نهاد. الطبعة الاولى. بيروت: منشورات عُويدات.

المطهرى، مرتضى. (١٤٠٤ق). الإنسان والقدر. ترجمة التسخيرى، محمّد على. طهران: مركز إعلام الذكرى الخامسة لانتصار الثورة الإسلامى فى ايران.

مطهرى، مرتضى. (١٣٨٤ش). آزادى معنوى. ط٣٣. انتشارات صدرا.

نعيمه، ميخائيل. (١٩٧٢م). كرم على درب. ط٦. بيروت: مؤسسة نوفل للطباعة والن

ـــــــــ (١٩٧٣م). صوت العالم. الطبعة السادسة. بيروت: مؤسسة نوفل للطباعة والنشر.

ـــــــــ (١٩٧٢م). زاد المعاد. الطبعة السابعة. بيروت: مؤسسة نوفل للطباعة والنشر.

ـــــــــ (١٩٧٣م). النور والديجور. الطبعة الخامســة. بيروت: مؤســسة نوفل للطباعة والنشر.

ـــــــــ (١٩٧٢م). فى مهب الريح. بيروت: مؤسسة نوفل للطباعة والنشر.

ـــــــــ (١٩٧٢م). الآباء والبنون. الطبعة السادســة. بيروت: مؤســسة نوفل للطباعة والنشر.

ـــــــــ (١٩٧٢م). اليوم الأخير. الطبعة الرابعة. بيروت: مؤسسة نوفل للطباعة والنشر.

ـــــــــ (١٩٧٢م). فى الغربال الجديد. الطبعة الخامســة. بيروت: مؤســسة نوفل للطباعة والنشر.

ـــــــــ (١٩٧١م). دروب. الطبعة الخامسة. بيروت: مؤسسة نوفل للطباعة والنشر.

ـــــــــ (١٩٧٥م). مرداد. بيروت: مؤسسة نوفل للطباعة والنشر.

ـــــــــ (١٩٧١م). ســبعون فى ثلاث مجلــدات. الطبعة الرابعة. بيروت: مؤســسة نوفل للطباعة والنشر.

ـــــــــ (١٩٧٤م). جبران خليل جبران. الطبعة السابعة. بيروت: مؤسسة نوفل للطباعة والنشر.

ـــــــــ (١٩٧٢م). من وحى المســيح. الطبعة الخامســة. بيروت: مؤســسة نوفل للطباعة والنشر.

ـــــــــ (١٩٩٣م). أبوبطّة. الطبعة العاشرة. بيروت: مؤسسة نوفل للطباعة والنشر.

ـــــــــ (١٩٧١م). مذكرات الارقش. الطبعة الخامســة. بيروت: مؤســسة نوفل للطباعة والنشر.

ـــــــــ (١٩٧٣م). أحاديث مع الصحافة. بيروت: أ. بدران وشركاه.

ـــــــــ (١٩٧٣م). يا ابن آدم. الطبعة الثانية. بيروت: مؤسسة نوفل.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثانية – العدد الثامن – شتاء ١٣٩١ش/كانون الأول ٢٠١٢م
صص ٥٥ ـ ٧٥

صورة ماياكوفسكى فى شعرعبدالوهاب البياتى وشيركو بيكەس
«دراسة صورولوجية فى الأدب المقارن»

خليل پروينى*
هادى نظرى منظم**
كاوه خضرى***

الملخص

علم الصورة (Imagologie)هو البحث عن صورة الآخر الأجنبى فى النصّ الأدبى. يتيحُ لنا علم الصورة معرفة الإنسان للإنسان وعبر هذه المعرفة يبرز لنا الجوهر المشترك للإنسانية. وعند ذاك ننطلق إلى عالم الأخوة التى تجمع الأنا بالآخر. ولو تأملنا هذا الجوهر لوجدناه لا يتبلور إلّا بالتفاعل مع الآخرين؛ من هنا تبرز أهمية الدراسات الأدبية المقارنة التى تقوّم علاقاتنا مع الآخر.

عبدالوهاب البياتى وشيركو بيكهس من عمالقة الشعراء فى الشعر العربى والكردى المعاصرين، وأنشد كل منهما قصيدة فى وصف ماياكوفسكى الروسى، وقد تمثّل الأنا العربى والكردى فى شعرهما منظومة علاقات مع الآخر فى إطار كلّه صداقة و ود وتمجيد.

تحاول هذه المقالة من خلال المنهج الوصفى – التحليلى والمقارنى أن تتوقف عند مواطن التلاقى والخلاف فى تصوير البياتى وبيكهس عن الآخر الروسى المتمثل فى ماياكوفسكى. والنتائج تدلّ على أنّ الشاعرين قد عرضا صورة الآخر الروسى فى صورة التسامح؛ وهذا النوع من قراءة الآخر يعتبر من أجمل صور قرائته، والحالة الوحيدة للتبادل الحقيقى.

الكلمات الدليلية: علم الصورة، الأدب المقارن، ماياكوفسكى، عبدالوهاب البياتى، شيركو بيكەس.

*. جامعة تربيت مدرس، طهران، إيران. (أستاذ مشارك). parvini@modares.ac.ir
**. جامعة بوعلى سينا، همذان، إيران. (أستاذ مساعد)
***. جامعة تربيت مدرس، طهران، إيران. (طالب مرحلة الماجستير)

التنقيح والمراجعة اللغوية: د. هادى نظرى منظم
تاريخ الوصول: ١٣٩١/١٠/٢٠هـ. ش تاريخ القبول: ١٣٩١/١٠/٢٤هـ. ش

المقدمة

أتتِ الصلةُ بالآخر من خلال الرحلة والمعاينة، والمقارنة تؤسّس فكرة الآخر فى الوعى الإنسانى، وتُنبِّهُ إلى الفجوة التى تفصل مجتمعات الإسلام عن مدنيَّته وعن منسوب التقدُّم لديه، فتنزِّلُه منزلةَ الميزان الذى يكيلُ به المسلمون ليعرفوا مقدار ما فى حوزتهم من أسباب الكينونة التاريخية والحضارية. لكن قراءة الآخر تتحوَّل -فى الوقت نفسِه- إلى مناسبةٍ لقراءة النفس والذات فى مرآته، أو قُل إلى مناسبةٍ تكتشف فيها الذات نفسَها فى غَيْرِيَّةٍ- أو مغايرة- ذلك الآخر لها. فبالرّغم ممّا تسعى إليه الصّورة من أمانة ودقّة وصفاء إلا أنّ تمثيلها للواقع ومطابقتها له مطابقة كلية أمر لا يمكن حدوثه. (حنون، ١٩٨٦م: ٨٢)

هذا ومن جهة أخذ موضوع الأنا والآخر أهمية بارزة فى الكتابات الفكرية والنقدية وفى شتّى العلوم الإنسانية، باعتبار أنّ الكشف عن الأنا لايتأتّى إلّا من خلال الآخر الحاضر باستمرار معها وفيها، وهى علاقة من شأنها أن تنهض على افتراض الغيرية التى يتألف منها الوجود الإنسانى المتضمّن دوماً قطبين مختلفين. بل إنّ القضية ما فتئت تتوالد وتتعقد حتّى صار من العسير تحديد صفة الآخرية، فى عصر يهدف إلى إلغاء الحدود الفاصلة بين الأنا والآخر واختزالها ضمن نطاق واحد هو الأنا الجمعية، بعد العمل على تذويب مقوّمات الأنا لصالح قيم الآخر، الأمر الذى يطرح العديد من مفارقات الهوية والانتماء بالنسبة إلى الأنا نتيجة شعورها الحادّ بفقدان خصوصيتها فى علاقتها الجدلية مع الآخر. (بوحلايس،٢٠٠٩: ص أ)

من ثمّ كان وقوفنا عند المدونّة الشعرية لشاعرين، عبدالوهاب البياتى وشيركوبيكهس كنتاج يمثّل هذه البنية دون غيره من النّصوص التى يغيب عنها هذا الوعى وذاك التوتر. فقارئ أعمال هذين الشاعرين يدرك أنّها تستجيب بشكل واضح لدراسة من هذا النوع، حيث يتّجه شعرهما نحو رسم صور محدّدة للأنا والآخر ووضعها قاعدة للتعامل بينهما والحكم فى شأنهما، إضافة إلى أنّه تجربة قائمة بذاتها تتقاطع مع التجارب الأخرى؛ فى الوقت الذى تحافظ فيه على خصوصية الرؤية وتفرّدها، بوساطتها استطاع أن يتخذ لنفسه وضعاً خاصاً على محور التحوّلات التاريخية بإفرازاتها اللامتناهية التى

تتجاوز الحيز الجغرافى المحدود إلى العالم الذى نعيش فيه ونتفاعل معه.

ورغم ذلک كله، فإنّ الشاعرين لم ينالا المنزلة التى يستحقّانها من الدراسة والتقويم فى هذا المجال. وإيماناً منّا بأنّ البحث متواصل، فقد نظرنا فى قصيدتى كلّ من الشاعرين "إلى فلاديمير ماياكوفسكى[١]"، من الزاوية التى تكرّس ثبات الآخر، كما تحافظ على مسافة تحقق الصورة بينهما. والسبب فى اختيار هذين الشاعرين هنا أمور، منها ما يلى:

كلا الشاعرين من عمالقة الشعر الحديث فى الأدبين العربى والكردى، وهما عراقيان.
يتشابه منهجهما الشعرى فى كثير من الجوانب.

إنهما كانا يعيشان فى فترة زمنية محددة وينتميان إلى جيل واحد؛ إلّا أن البياتى توفى، لكن شيركو ما يزال حياً وينظم الشعر. وبالمناسبة يحسن الإشارة إلى أن العلاقات الكردية- العربية قديمة عريقة وهى ماتزال وطيدة.من هنا نلاحظ نوعاً من النضال المشترک والرؤية المتشابهة بين شعراء الكرد والعرب تجاه الحياة وغيرها من القضايا.

---

١. فلاديمير ماياكوفسكى(Vladimir Mayakovsky)، كاتب وشاعر روسى. واحد من أهم و أبرز شعراء النصف الأول من القرن العشرين، ليس فى جمهوريات الاتحاد السوفييتى، فحسب، بل والعالم أيضاً. وُصف مايكوفسكى بشاعر الثورة الاشتراكية الأول، ورائد التجديد فى الشعر الروسى الثورى. ولد عام ١٨٩٣م فى بلدة بغدادى، فى جورجيا، التحق فيما بعد بكلية الفنون الجميلة عام ١٩١١م. تعرّف فى موسكو علي الفكر الماركسى، وشارک فى نشاطات حزب العمل الاشتراكى الديمقراطى الروسى. كتب العديد من المسرحيات والقصائد، من أهمها قصيدة غيمة فى سروال، التى سماها بذلک الاسم بعد اعتراض الرقابة علي الاسم الاصلي لها، وهو (الحواري الثالث عشر). امتازت تجربة مايكوفسكى الشعرية بالبساطة تماماً، كشعر بوشكين ويسينين، رغم أن قصائده الأولى كانت صعبة وغير مفهومة، لأنه حاول تحطيم الأسلوب الشعرى المألوف المتداول، وأدخل إلى الشعر أسلوباً جديداً، إذ أعلن: «أريد أن أصنع فناً اشتراكياً». انتحر ماياكوفسكي فى ١٤ ابريل عام١٩٣٠م بعد فشله فى حياته العاطفية، وعدم تحقيق الثورة طموحاته و أحلامه. بعد إعلان انتحار شاعر الثورة الأول، قام الاتحاد السوفيتى لتكريم ذلک المبدع الذى لم يلاق فى حياته ما يلزمه من التقدير، فأقيم له تمثال وسط موسكو، وطبعت دواوينه فى ملايين النسخ، وتمّ الاحتفاء به فى كل المناسبات الأدبية والفنية، لكن الغائب حقاً هو أمر فلاديمير مايكوفسكى كما قال هو: «لقد انتهي الأمر». عدّ ديوان «صفعة على وجه الرأى العام» – وهو ديوان يتبنى أفكار التيار المستقبلى- أول أعمال ماياكوفسكى الشعرية ويتضمن قصائد مثل «صباح» و»ليل» تنتقد فى مجملها الأوضاع السياسية لروسيا ما قبل الثورة. نشرت قصيدة ماياكوفسكى الأشهر- غيمة فى سروال - عام ١٩١٥م وتميّزت عن سابقاتها بطولها النسبي وبإثارتها للرأى العام حيث تناولت العديد من المواضيع الساخنة مثل الأديان والفنون وخاصة الحبّ. (طهماسبى، ١٣٨٧ش: ٤٠٠-٤٠١)

وهـذه المقالة تحـاول- من خلال المنهـج الوصفى- التحليلى والمقـارنى- أن تبينَ مواطن التلاقى والخلاف فى القصيدتين المشار إليهما، وتتخذ ذلک وسيلة لتحليل صورة الآخر الروسى مایاکوفسکی فی شعر البياتی وبیکهس.

سؤال البحث

ما هی مواطن التلاقی والخلاف بين عبدالوهاب البياتی وشيرکو بيکس فی تصويرهما عن مایاکوفسکی؟

خلفية البحث

مقالـة عنوانها: "الحضور الإسـبانی فی شـعر عبدالوهاب البيـاتی"(١٩٩٨)، كتبها الدکتـور خالد سـالم. والمقالة تحـاول أن تبين مدى تطرّق البياتی إلى المدن الإسـبانية کمدريد، غرناطة وکبار رجال الأدب والفن کبيکاسو، لورکا وسلفادور دالی فی شعره.

بررسـی تطبيقـی زندگی وآثار مایاکوفسـکی واحمد شـاملو ونـوآوری آنها در شـعر(١٣٨٨ش): وهو عنوان لبحث قدمته سميرا اسماعيلی لنيل درجة الماجسـتير من جامعة طهران.

مقالة عنوانها: "صورة المرأة فی شـعر عبدالوهاب البياتی واحمد شـاملو" (٢٠١١)، کتبتها الدکتورة ناهده فوزی ومهروز باقری. المقالة محاولة لبيان مكانة المرأة کأمّ وزوجة ومعشوق فی شعر البياتی وشاملو.

کتاب عنوانه: التجلّيات الفنية لعلاقة الأنا بالآخر فی الشعر العربی المعاصر (٢٠٠٩): ألفه أحمد ياسـين السليمانی. والکتاب يناقش ظاهرة لم ينشغل بها النقد الأدبی من قبل سـوى عبر تناولات جزئيـة، ألا وهی ظاهرة "الأنا والآخـر"، ويتطرق إلى الآخر فی الأدب العربی القديم والمعاصر، ويتناول ذلک فی إيجاز بالغ فی بعض أشعار البياتی و....، إلا أنه لم يُشر- لا من قريب ولا من بعيد- إلى الآخر الروسی المتمثل فی مایاکوفسکی.

کتاب عنوانه: الآخر فی الشعر العربی الحديث(٢٠١٠): من تأليف نجم عبدالله کاظم، والکتاب يتناول حضور الآخر فی الشعر العربی الحديث فی القرن العشرين، ويعالج هذه الظاهرة فی شعر البياتی أيضاً، ولکنه يغفل صورة مایاکوفسکی إغفالا تاما.

کتاب عنوانه: "صورة المکان ودلالته الجمالية فی شعر شيرکو بيکهس" (٢٠١١): ألفه

الناقد والکاتب المسرحی صباح الأنباری. والکتاب فی جملته محاولة قیمة فی استعراض بنیة المکان فی قصائد شیرکو بدلالاتها الجمالیة، ومخزونها الإیحائی، والمیثولوجی، وطاقاتها التحویلیة، فضلاً عن کثافتها التی منحت شعر شیرکو هویة کردستانیة وروحاً کردیة خالصتین.

وتقییماً لتلک المحاولات نقول إنّ کلاًّ منها یقوم بالتفحّص فی زاویة من زوایا علم الصورة؛ ولکنّنا لم نحصل علی کتاب أو مقالة تعنی بدراسة الآخر فی شعر البیاتی وشیرکو بیکس معاً. من هنا یمکن اعتبار هذه المقالة محاولة جدیدة.

أدب البحث النظری

مفهوم الصورة

یرتبط مفهوم الصورة بمفهوم المرآة، التی تعرّف بأنّها سطح یعکس کلّ ما یقوم أمامه، فإنّ شیئاً یمتلک خاصیة السّطح العاکس فهو مرآة. (رجب، ١٩٩٤م: ١٥) إنّ هذا التعریف العام للمرآة یحیلنا إلی مفهوم الصورة التی تمثل انعکاساً لأصل سابق لها. انطلاقاً من هذه العلاقة بین الصّورة وأصلها تأتی أهمیة الحدیث عن الأنا والآخر وارتباطهما بهذا المصطلح حیث تعمل ذات الآخر مرآة نری فیها ذاتنا التی تعمل بدورها کمرآة تساعد الآخر علی رؤیة ذاته، ممّا ینتج تبادلاً للنظرات وتقاطعها فیغدو بذلک الناظر منظوراً إلیه، والمنظور إلیه ناظراً فی آن معاً. (بوحلایس، ٢٠٠٩م: ١٤) وقد نفهم من هذا معنی المثلیة والتطابق الکلی بین الصّورة وأصلها فی حین أنّ الصورة التی یکوّنها أدیب عن أدیب آخر لا تطابق الواقع الحسی ولیست شدیدة القرب منه، ولکنّها لیست مختلفة عنه تمام الاختلاف، إنّها رؤیة معقولة لشعب عن شعب آخر، تعتمد علی عوامل عقلیة وذاتیة. (حنون، ١٩٨٦: ٨٢) فبالرغم ممّا تسعی إلیه الصورة من أمانة ودقّة وصفاء إلا أنّ تمثیلها للواقع ومطابقتها له مطابقة کلیة أمر لایمکن حدوثه، ذلک أنّ الصورة غیر ثابتة، فالشخص یتغیر دائماً.

مجال ظهور علم الصّورة

تعدّ دراسة الصورة الأدبیة أو الصورلوجیا ١ أحد فروع الأدب المقارن وأحدث

1. imagologie

مجـالات البحـث فيه وأهمّها. وفي الحقيقة كلمة الصـورة الأدبية من الجدة بحيث لا نجد لها حتّى في القواميس الجديـدة معادلا. (نامور مطلق، ١٣٨٨ش: ١٢١) ويتحدّث محمد غنيمي هلال عن هذا اللون من الدراسات الأدبية بقوله: «هذا أحدث ميدان من ميادين البحـث في الأدب المقارن لا ترجع أقدم البحوث فيـه إلى أكثر من ثلاثين عاماً، ولكنّه – مع حداثة نشـأته – غنيّ بالبحوث التي تبشـر بأنّه سيكون من أوسع ميادين الأدب المقارن وأكثرها رواداً في المسـتقبل.» (هلال، ٢٠٠٣م: ٤١٩) وقد ظهر علم الصورة في المدرسة الفرنسية مع جان ماري كاريه،١ كما أخذه فرانسوا غويار٢ وهو أحد أقطاب الأدب المقارن في فرنسا ودافع عنه في كتابه "الأدب المقارن" عام ١٩٥١م. ومن ثمّ أخذ يتطوّر هذا النّوع من الدراسات بشكل سريع. (رايس، ٢٠٠٤م: ١٢)

صور الشـعب نوعان: الأول هو صورة شـعب في أدبه وهـذا النوع لايتعدّى إطاره القومي واللغوي مثل صورة الفرنسيين في أدبهم وصورة المرأة الألمانية لدى أديب ألماني وهـو النوع الذي تكون فيه الأنا صورة للأنا ذاتها وتنطوي هذه الصّور على بعد معرفي مؤثر ويسـهم في تشكيل الوعي الجماعي، ليرى الشعب صورة نفسه فيكتشف ما به من عيوب ويسـعى إلى تصحيحها. (عصفور، ١٩٩٨م: ٩٠) والثاني هو صورة شعب في أدب شعب آخر. لعلّ من الضروري وجود نسبة من الاهتمام المشترك بين شعبين لكي يكوّن أحدهم صورة في أدبه عن شـعب آخر؛ فالأمم لاتهتمّ إلّا بالشعوب المجاورة لها أو التي تشـترك معها في مسـألة، أو أن يكون لها معها مصالح اقتصادية، أو تريد كسب ودّها أو تخشى بأسها. وبذلك يكون الاهتمام هو الدّافع إلى رصد صور علاقات الشعوب متأثرة بشعوب أخرى. (حنون، ١٩٨٦م: ٦٩) فنجد صورة فرنسا في بريطانيا، صورة روسيا في الحياة الثقافية الفرنسـية، صورة كردسـتان في الوطن العربي وصورة روسيا في الأدبين العربي والكردي و... . والملاحظ أنّ هذا النوع من الدّراسات يتكوّن من شقّين:

أ. صورة شـعب كما يصوّره مؤلف ما من أمّة أخرى؛ وتأتي هذه الصورة بعدما يتأثر أديب معين من شعب بشعب آخر، ونتيجة لذاك التأثر يرسم صورة للشعب الذي تأثر به في أعماله الأدبية مثل "العراق في أدب شـيركو بيكهس" وفي هذه الحالة «يكون التركيز

1. Jean-Marie Carr
2. M.f.guyard

علی حیاة الکاتب ومدی صلته بالبلد المقصود.» (هلال، ٢٠٠٣م: ٩١)

ب. صورة شـعب فی شکل أدبی معین لدی شعب آخر وتنتج عن طریق تأثیر شعب فی آخر وترکیز أدباء الشعب المتأثر علی تأثیر الشعب المؤثّر فی فنّ أدبیّ معین کالرّوایة أو الشّعر. (بوحلایس، ٢٠٠٩م: ١٧)

لانستطیع أن نسـتقرّ علی تحدید دقیق للأنا والآخر فی الفکر العربی والکردی نظراً لاتساع دائرتهما وغموض دلالتهما؛ فالأنا قد تعنی فی الفکر العربی: «الإسلام، والعروبة، والتخلّف، وفلسطین» وألخ. کما أن الأنا قد تعنی فی الفکر الکردی: «الکردیة، والشرف، والمظلـوم، وحلبجه» وألخ. فهی دوائر متداخلة یصعب الفصـل بینها أو حصرها ضمن مجال محدّد ولاتتمّ معرفة الأنا والآخر من دون اختزالهما وإذا اختزلنا دائرة الأنا فإنّنا نجدها تصبّ فی الاسـتخدام الشـائع وهو "الشـرق" فی مقابل "الغرب"؛ فالآخر اعتبر الشـرق مفهومـاً یمثّل نقیض الغرب ولیس له حدود، بل یجـوز أن یعنی کلّ العالم، الذی لایدخل فی دائرة الغرب، لکنّه اقتصر علی الشـرق الأکثر قرباً الذی کان ولایزال الغرب یحتکّ به؛ وهذا الشرق یضمّ العالم العربی وإیران وترکیا وکردستان. (أفایة، ١٩٩٣م: ٩٦)

صورة الآخر لدی الأنا

قبل أن نتحدّث عن الآخر لابدّ أن نشیرَ إلی أنّ صورة الأنا تستند إلی تجارب عاشها الآخرون من الأدباء والأجانب فی شـعب آخر، کالذی نشاهدها من الصور التی یرسمها الأوروبیون من البلدان الشرقیة عموماً والإسلامیة منها خاصة. فهذه الصورة فی عمومها لاتخرج عن دائرة العداء الذی تغذّت به المخیلة الأوروبیة والذی ساهم فی تأصیل رؤیة غربیة عدائیة للإسلام والمسلمین؛ فکأنّهم نسوا ما اقتبسوا من الحضارة الإسلامیة ولم تبق فی ذاکرتهم إلّا صور سـلبیة ونظرات قدحیة للإسلام. (مرتاض، ٢٠٠٣م: ٩٦) أما حول الآخر، فمن ینفی الآخر، ینفی ذاته، لأنّ الآخر مکمّل للذات، ومن یختزل الآخر یختزل ذاته. ذلک أنّ الذات المتعدّدة تقتضی وجود آخر متعدّد. إنّ صورة الأنا تستند إلی تجارب وخبرات غنیة عاشـها الأدیب فی المجتمع الذی یصوره عن کثب، إذ ولد ونشأ فی ذلک المجتمـع وهو یعرف العدید من أبنائه، وتربطه ببعضهـم علاقات قرابة وصداقة وغیرها من العلاقات الاجتماعیة والنفسیة، وهکذا فإن المعرفة العمیقة والشاملة بالمجتمع الذی

يصـوره الأديب تجعل الصورة التى يرسمهـا فى أدبه غنية ودقيقة وتفصيلية، وذلك خلافاً لصورة يقدمها أديب لشعب أجنبى لا يعرفه حقّ المعرفة "أ ليس أهل مكّة أدرى بشعابها". (حمود، ٢٠١٠م: ١٤) فقد تعددت حالات الفهم والقراءة فى صورة الآخر وذلك حسـب تأويل الصورة، إذ من المعروف أنّ هذا التأويل يتأثر بالسياق التاريخى، كما يتأثر بالسياق الثقافى ولانسـطيع أن نغفل أثر التجربة الشـخصية والرحلات فى رسم الصورة. (المصدر نفسه: ٢٧) لعلّ من أهم الحالات التى يمكننا تلمسها هى:

أ. "التشويه السلبى" حيث تسيطر على الأنا المبدعة أو الدارسة مشاعر التفوق على الآخر وغالباً ما تعززها العلاقات العدائية مع الآخر عبر التاريخ.

ب. "التشـويه الإيجابى" حيث تسيطر على الأنا المبدعة أو الدارسة مشاعر الدونية، فتـم من خلالها رؤية الواقـع الثقافى الأجنبى فى حالة من التفـّوق المطلق على الثقافة الوطنية الأصلية. فمثلاً نجد بعـض الكتّاب العرب أو الكتّاب الكرد منبهرين بالنموذج الغـربى للحياة إلى درجة نجد بعضهم لم يكتـف أن يكون من دعاة الحضارة الغربية، بل وجدناه يغض الطرف عن مشكلاتها.

ج. "التسامح" حيث تسـيطر على الأنا المبدعة أو الدارسة، الرؤية المتوازنة للذات والآخر، فترسـم صورة الآخر بروح موضوعية، يسودها التسامح، فيتم تقديم الصورة عبر رؤية واعية، تعتمد العلم، وتصغى لنبض الإنسـان، وبذلك تستطيع أن تنظر للآخر باعتباره نداً للذات وفى هذه الحالة يحتاج الأنا المبدعة والدارسة إلى تكوين جديد على المستوى المعرفى والإنسانى. (المصدر نفسه: ٢٨)



الرسم ١: حالات قراءة الآخر

صورة مايا كوفسكى فى شعر عبدالوهاب البياتى[1]

١. ولـد فى بغـداد عام ١٩٢٦م. تخرّج من دار المعلّمين العالية ببغداد، حاملاً منها شـهادة اللّيسـانس فى اللغـة العربية و آدابها عام ١٩٥٠. اشـتغل بالتدريس، و مارس الصّحافة. و لكن تحسُّسـه بقضية

بادئ ذی بدء تحسن الإشارة إلی أن «حضور الآخر بأشکاله المختلفة یتواصل فی الشعر العربی مع مسیرة التاریخ ببساطة، بسبب وجود هذا الآخر مع العربی أو قریبا منه؛ ومادام کذلک، فلا بد أن تتحقق علاقات متنوعة للأمة معه بتنوع الظروف والأزمان وعبر کل العصور، کما سنجده فی العصر الحدیث.» (عبدالله کاظم، ۲۰۱۰م: ۲۷-۲۸) ولعلنا لانبالغ إذا قلنا إن: «العالم کله، بجغرافیته وتاریخه وشعوبه وأحداثه ووقائعه کاد یحضر فی شعر عبدالوهاب البیاتی.» (المصدر نفسه: ٦٧) وهنا نبدأ بتحلیل قصیدة البیاتی التی أنشدها عام ۱۹٦۰م فی موسکو لتبجیل الشاعر الروسی مایاکوفسکی. والعنوان "إلی فلادیمیر مایاکوفسکی" یدلّ بوضوح علی إخلاص الشاعر العراقی لنظیره الروسی، ومدحه له. یمکن أن نقسّم القصیدة إلی ثلاثة مقاطع:

المقطع الأول:

مایا..کوفسکی/ فی وجه النقّاد اللؤماء/ یرفع جبهته المعصوبة[1]

وقصیدة/ بالدم مکتوبة/ وعصاه الثلجیة/ تقرع روسیة/ أرض الحریة. (البیاتی، ۱۹۹٥م: ۱/ ٤۰۱)

إذا دقّقنا فی هذا المقطع الرائع، نستطیع أن نمیز بین مشاهد ثلاثة. فی المشهد الأول یبدأ الشاعر قصیدته باسم الآخر الروسی المتمثل فی مایاکوفسکی؛ وهذا النوع من التعامل مع الآخر یدلّ علی مدی اهتمام الشاعر به. ویبدو لنا من هذا المطلع أنّ البیاتی کان متأثراً بمایاکوفسکی. فالبیاتی یعترف بعبقریة مایاکوفسکی الشعریة؛ وبهذا نفهم أنّه یتحدّث عن شاعر کبیر؛ ثم یتحدّث عن النقّاد الذین یلومون مایاکوفسکی

بلاده و قضایاه الإنسانیة جمیعاً، قاده للنّضال. فعُذّب و اضطُهد و فُصِلَ عن وظیفته عام ۱۹٥٤م و تعرّض للملاحقة. فسافر إلی بیروت و عاش مدّة فی لبنان، ثمّ انتقل إلی مصر، و منها إلی السّوریة، و زار الإتّحاد السّوفیتی و هو کان المتحدّث الثقافی العراقی فی موسکو للأعوام کثیرة.بدأ البیاتی حیاته شاعراً رومانتیکیاً حالماً بالحیاة و دنیا الطفولة و عالم المثل؛ ثمّ أفاقت نفسه، فوجدها تصطدم بالحقائق الصّارمة، و الواقع المریر.فاستولی علی نفس الشاعر السّامة، فنفر من المدینة و ثار علی الرّجعیة و التّقالید، و حطّم القوالب القدیمة، و اتّخذ أسلوباً جدیداً للتعبیر عن قسوة الحیاة، و عمّا یعتلج فی صدره من أشجان. من أشهر دواوینه: ملائکة و شیاطین، أباریق مهمشمة، المجد للأطفال و الزّیتون، رسالة إلی ناظم حکمت. (فرزاد، ۱۳۹۰ش: ۱٤۹)

۱. الجریحة المُضَمَّدة.

ويشير إلى صموده وعدم رضوخه ورفعته تجاه الخصوم والنقاد: «يرفع جبهته المعصوبة»! فهو مرفوع الرأس، وعجز خصومه عن أن ينالوا من عِرضه، رغم أن جَبهته من أثر عداوتهم جريحة، فهی تَنزفُ دماً ومن هنا تَصبغ قصيدتَه بالدم! بمَ يدافع ماياكوفسكی عن نفسه؟ يجيب البياتی: بقصيدة مكتوبة بالدم؛ فالشاعر والأديب الثوروی الروسی يدافع عن نفسه وعن طموحات الثوّار بأدبه. ولا عجب! فهو لايملک إلا شعرا نافذا وكلاما ساحرا؛ وقد كلّفه هذا الشعرُ الصادق، النابعُ من أعماق وجوده ثمناً باهظاً! ولاينسى البياتی أن يتحدّث عن روسيا؛ فقد زارها وأقام بها أعواما؛ ومن هنا يغتنم الفرصة ويشير ضمناً إلى طبيعة روسيا الباردة المثلوجة، ويقول إن ماياكوفسكی بعصاه الثلجية-(= شعره الوطنی المُوَجِّه المنير والخارق للعادة كعصا موسى) يُنَبّه الشعب الروسی ويستنهضه ويثير فيه كوامن الحماس والنخوة. والبياتی يصف روسيا بأرض الحرية، وهو بهذا يوجّه سهامَ النقد ضمناً نحو القائمين على بلاده، الذين ضيّقوا الخناقَ على الشعب العراقی المضطهد؛ وهذا إن دل على شیء فعلى ما يحمل صدر البياتی من الألم والحسرة الناتجين عن القهر وانعدام الحرية فی موطنه وفی غيره من الأقطار العربية؛ فالآخر مرآة يرى الأنا فيها نفسه.

والجدير بالذكر أنه «وفی ظل عنفوان اليسار العالمی، خلال عقدی الخمسينيات والستينيات بشكل خاص، كانت موسكوواحدا من رموز العالمية، فحضرت لدى شعراء اليسار العربی ومنهم البياتی.» (عبدالله كاظم، ٢٠١٠م: ٥٩) ولعل فی هذا سِرّ وصف روسيا بأرض الحرية.

والشاعر- كما هو معروف- قد عانى من حياة كلّها نضال ونفی وتعب وعنت؛ وقد نتج ذلک كله عن الدكتاتورية والاستبداد؛ وقد جاء ذلک كله فی تسلسل منطقی كشف عن آراء البياتی فی عدة أمور: رؤية البياتی تجاه الآخر الروسی فی هذا المقطع رؤية من النوع الثانی والثالث، والمراد التشويه الإيجابی والتسامح. عندما يصف الشاعر روسيا بأرض الحرية، يحسّ القارئ بأنّ البياتی يعطی الفضل فی مجال الحرية إلى الآخر الغربی، وهذا تشويه إيجابی. من جهة أخرى إنّ القصيدة مبنية على الوعی من قِبل الشاعر بعيداً عن التشويه السلبی. نراه وهو يمدح ماياكوفسكی ويعرفه حقّ معرفته، كما أنّه يعرف بلاد الشاعرالروسی؛ فقد أقام فيها سنوات- كما تقدم-. ثم إن البياتی قام فی وجه اللؤماء

مــن الخصوم والنقاد الذین یتعرضون لمایاکوفســکی ونقدهم؛ کأنّــه یرید أن یقول: إن الشــاعر الروسی لا یجدر بهذا القدر من النقد والإهانة؛ إذاً ظهر البیاتی فی هذا المشهد فی موقف تســامحی تجاه الشاعر والمفکر الثوروی الروسی؛ صوّره وکأنه بریء ممّا یقول النقّاد. وهذا إن دل علی شــیء فعلی انتماء البیاتی -کنظیره الروســی- إلی الشــعراء العقائدیین والمرتبطین بالیسار العالمی فکریا وایدیولوجیا، وتعاطفه معهم.

الجدول ١: صورة الآخر عند البیاتی فی المقطع الأول

عدد المشاهد	آلیات تشکیل صورة الآخر لدی البیاتی	حالات قراءة الآخر عند البیاتی فی المقطع الأول
٣	مایاکوفسکی /النقّاد/ شعر مایاکوفسکی / روسیا وطبیعتها/ الحریة	التشویه الإیجابی والتسامح

المقطع الثانی

الحقد یلمع فی عیون ذوی اللحی الصُفر الطوال/ القاتلی "بوشــکین" الجبناء/ أشــباه الرجال/ سرقوا ابتسامته/ وسموا خبزه بالبغض/ لکنّ اللیال/ دارت علی أقلامهم/ دارت، وکسّــرت النصال/ وخبت عیون ذوی اللحی الصفر الطوال/ لکن وجهک، یا رفیقی/ لا یزال/ فی لیل موسکو/ ساخراً منهم/ ومن عبث الظلال. (البیاتی، ١٩٩٥: ١/٤٠١)

من أهم میزات الآخر کما أشــرنا فهم الذات. یعکس الآخر أشکال التشویه نفسها وبذلک نســتطیع أن نتعرف علی بعض الإشکالیات الفکریة والاجتماعیة والنفسیة التی نعانیهــا فی مجال رؤیة الآخر. (حمــود، ٢٠١٠م: ٣٠) فی المشــهد الأول من هذا المقطع یتحدّث الشــاعر عن الذین تجاوزوا حدّ النقد المعقول، وأصبحوا یعادون مایاکوفسکی. وهذه صورة مذمومة لأعداء مایاکوفسکی؛ فأعداؤه ظلمة بعیدون عن الرجولة والمروءة، ولذا یصفهم البیاتی بأشــباه الرجال؛ والتعبیر مستقی من کلام الإمام علی(ع)، إذ یصف به أصحابه المتخاذلین المتهاونین فی تنفیذ أوامره. (راجع: نهج البلاغة، ١٣٧٧ش: ٢٨)

فی المشــهد الثانی یختم الشــاعر قوله بــدوران الأیام ویعلن فشــل الأعداء الذین

وقفــوا فى وجه ماياكوفســكى بقولــه: «وخبت عيــون ذوى اللحى الصفــر». فالفائز هوماياكوفســكى:«لكن وجهك يا رفيقى لايزال ســاخراً منهم». وفى لفظة "يا رفيقى" تعاطف مع الشاعر الروسى، وإشعار منه بأنه يرتبط به قلباً وقالباً.

والمشــهد الثالث هو صورة ماياكوفسكى البيضاء فى ليلة من ليالى موسكو. ويتّضح أنّ البياتى كان متأثراً بطبيعة روســيا الجميلة. وهنا للمرة الثانية يتحدّث عنها فى إيجاز شــديد، ولكن هذه المرة يتحدث عن جمال لياليها بعد أن لمح إلى طبيعة روســيا الباردة. إذاً الصورة الأولى ردّ فعل من قِبل البياتى تجاه اللؤماء من خصوم الثورة. ويبدو البياتى فى الصورة الثانية وكأنّه رسّام رسم صورة ماياكوفسكى فى ليلة قمراء. والصورة الثالثة محاولة أخرى لوصف موســكو والإشــادة بجمالها، كأن البياتى ترى صورة روسيا كلّها فى هذه المدينة. وهذا أمر اعتيادى؛ لأنّنا حين نتأمل شــعر أى شاعر عربى تقريباً، فإنّنا لابــدّ أن نتلمــس فى بعضه حضوراً لمدن ومواقع وأمكنة أخــرى من بينها ما هو أجنبى، وهى تُمثل لنا هنا بعض متعلقات الآخر بالطبع، لتعكس تجربة للشاعر، حياتيةً أو ثقافيةً أو حتّى على ســبيل الزيارة أو المرور. (عبــدالله كاظم، ٢٠١٠م: ٤٦) ونعتقد أنّ الغالبية العظمى لهذا الحضور يكون من ناحية الإعجاب والانبهار بتلك المدن من قِبل الشاعر. شأنه فى ذلك شأن عدد غير قليل من أبناء جنسه وغيرهم من سكان بلدان العالم الثالث المنتمين قلباً وقالباً إلى الاتحاد السوفيتى السابق باعتباره أحد القوى الكبرى فى العالم، وأقوى وأعظم دولة ضمن بلدان الكُتلة الشــرقية. وأخــيراً صوّر البياتى فى هذا المقطع صورة ماياكوفســكى فى حالة بعيدة عن التشوية الإيجابى والسلبى؛ وذلك لأنّه دخل فى هذا المقطع بروح موضوعية بعيداً عن الغرض.

الجدول ٢: صورة الآخر عند البياتى فى المقطع الثانى

عددالمشاهد	آليات تشكيل صورة الآخر لدى البياتى	حالة قراءة الآخرعند البياتى
٣	أشباه الرجال/خبت عيون ذوى اللحى الصفر/ وجه رفيقى/ ليل موسكو	التسامح

المقطع الثالث

وأخیراً ینهی البیاتی قصیدته بقوله:

مایا..کوفســکی/ یرفع جبهته المعصوبة/ فی وجه النقّــاد اللؤماء. (البیاتی، ١٩٩٥م: ١/ ٤٠٢)

وهــذا النوع من التکرار فی آخر القصیدة تأکید من قِبل الشــاعر علی ما ادعاه فی بدایة القصیدة، وتقریر له. فهو یتحدّث عن الآخر الروســی المتمثل فی مایاکوفســکی، ویدافــع عنه بکلّ ما لدیه من ألفاظ وتعابیر. وقد أصدر حکمه النهائی علی ما یشــیعه خصومه السیاسیون من ادعاءات واهیة: مایاکوفسکی هو الفائز الوحید؛ لأنّه هو الذی یرفع جبهته المعصوبة- الجریحة من عداوة الأعداء ونقمتهم- فی وجه الخصوم. ویبدو أنّ إشــارات البیاتی فی هذا الشعر مرآة یری الشاعر فیها نفسه؛ لأنّ البیاتی أیضاً کان من الذین ســلکوا تلک الطریق، طریق مواجهة اللؤماء من النقّاد، ولعل هذا من البواعث الرئیسة لإنشاد هذا الشعر.

صورة مایاکوفسکی فی شعر شیرکو بیکه‌س[1]

---

١. ولد شیرکو عام ١٩٤٠م فی حی من أحیاء السلیمانیة، و لحظة رأی النور للمرة الأولی رسمت القابلة علی جبینه صلیب آلامه و عذاباته، و علی رأسه وضعت إکلیل شوک توج غربته التی ستمتدّ مع العمر إلی شــیأته المنافی اسفیناً بین أضلعه المتقاطعة. لقد کتب شیرکو العذاب و الاکتآب. العذاب الذی نمت فی رحمه الکلمات و الصور و الرؤی و طلاســم الوجود(الأنبــاری، ٢٠١١: ١٤). فی الثامنة من عمره غادره الأب راحلاً إلی العالم الآخر فورث عنه أشجان کردستان، و هموم الوطن. شیرکو بیکهس هو ابن الطبیعة الکردســتانیة بحق، و هو الناطق بجمالها و فتنتها، قســوتها و غنجها. برحیل الأب فتحت بوابة الفقر. مع هذا لم یتوقّف شــیرکو أبداً عن اغتراف ما ینقصه من ینبوع المعرفة الکبیر علی الرغم من شــظف العیش. فی عام ١٩٧٤ التحق و للمرة الثانیة بالحرکة الکردیة للمقاومة و عمل فی الإذاعة و الإعلام و بعد انهیار الحرکة إثر اتفاقیة آذار ما بین صدام حسین و شاه إیران عام ١٩٧٥ عاد إلی الســلیمانیة. فی أواخر السبعینات أعادته السلطات إلی السلیمانیة و فی نهایة عام ١٩٨٤ التحق للمرة الثالثة بالمقاومة الجدیدة و بعد مضي أکثر من سنتین، سافر الشاعر إلی خارج العراق أولاً إلی إیران و من ثم إلی سوریة ثم إیطالیا بدعوة من لجنة حقوق الإنسان فی فلورنسا. فی عام ١٩٩١ و بعد الانتفاضة الجماهیریة رجع الشاعر إلی مدینة السلیمانیة. و بعد عدة أشهر رشح نفسه علي قائمة الخضر کشاعر مستقل فأصبح عضواً فی أول برلمان کردي. نشر باللغة الکردیة منذ اصدار أول دیوان له عام ١٩٦٨ و حتی أیامنا هذه أکثر من ثلاثین مجموعة شعریة و تضم هذه الدواوین علي القصائد القصیرة، و الطویله، و المسرحیات الشعریة و النصوص المفتوحه و القصص الشعریة. ترجم من العربیة إلی الکردیة روایة الشیخ و البحر لأرنست همنغواي. و عن طریق البرلمان أصبح أول وزیر للثقافة فی الأقلیم. یقول سید

أنشد شيركو بيكەس فی المجلد الأول من ديوانه، فی دفتر شعره المعنون ب"من تينوى تيم به گر ئه شكی[١]" عام ١٩٧٤م قصيدة تحت عنوان "ماياكوفسكی" لتعظيم شأن الشاعر الروسی.

تسهيلاً للبحث فی القصيدة نتقسم القصيدة إلی المقطعين:

المقطع الأول

گــوێ گرن لێم! دهنگم ئهپرژێنمه چاڵي..چاوتانهوه/ مۆمي چاوتان..له دهنگما دائه گیرسێنم /تاریکیتان..ئهخۆمهوه /تهنیاییهکهم..شۆستهي شهقامي نیوهشهو/له مۆسکۆدا.. دهرم ئهکات /چهق بهستنتان..راوم ئهنێت/ بێ جێیتان..دالدهم ئهدات /تهنیاییهکهم..هه-مووتانم) بێکهس، ٢٠٠٦م: ١/ ٢٨٢)

الترجمة: استمعوا إلیّ... أبثّ صوتی فی أعماق عيونكم/ أنير..شمعة عيونكم فی صوتی/ أشرب... ظلامكم/ الوحيد... أنا... طريق الشارع فی منتصف الليل/ فی موسكو... يطردنی/ صمودكم..يجعلنی أفرّ/ شرودكم..يلجأنی/ الوحيد... أنا كلّكم.

سمّی شيركو قصيدته باسم ماياكوفسكی، ومن هذا العنوان نفهم أنّ الشاعر معجب هو الآخر بالأديب الثوروی الروسی؛ لكنّه لم يبدأ القصيدة بذكره مباشرة؛ بل استهلها وهو يدعوالجميع لكی يستمعوا إلی ما يقول ويُحسنوا الاستماع كی يستوعبوا حديثه: *أبثّ صوتی فی أعماق عيونكم.*» فی المشهد الثانی يلجأ الشاعر إلی وصف الأمكنة الروسية فی قصيدته حيث يصف موسكو وليلها الطويل: *طريق الشارع فی منتصف*

علی صالحی، الشاعر الفارسی: «إنّ شيركو إمبراطور شعر العالم». و تحققت للشاعر شهرة عالمية قلّما تحققت لغيره، و حصل علي جوائز عالمية عديدة من بينها جائزة "توخولسكی" الأدبية السويدية علی يد الرئيس السويدی، كارلسن عام ١٩٨٧م، و جائزة "بيره ميرد" عام ٢٠٠١، و جائزة "العنقاء الذهبية" عام ٢٠٠٥ و أعطاه المجمع الفلورنسی الإيطالی لقب "المواطن". و الشاعر لم يزل باقياً علی قمة الإنشاد و هو يعيش حالياً مختلفاً بين السليمانية و استكهلم. و ترجمت أشعاره إلی عديد من اللغات منها: الألمانية، الفرنسية، الإيطالية، النوروجية، العربية و الفارسية. و من دون أدنی شك تحمل قائمة الشعر العالمی اسم شيركو كأحد أرباب الشعر و هو يساوی شعراء مثل: لوركا، محمود درويش، ريستوس، نرودا، داستايوسكی، شاملو، جبران خليل جبران. (ئاميديان، ١٣٨٧ش: ٨٥)

١. أنا يرفَعُ عطشی باللهيب

الليل/ فى موسكو... يطردنى. هذا امر اعتيادى بالنسبة لشاعر كشيركو، لأنّه شاعر الطبيعة والمكان وله يد طولى فى هذا المجال؛ فهو يقول: «المكان هو فسحة وجودنا ومماتنا. وما المهد واللحد إلّا مكانين. لا شىء خارج المكان وما الزمان بدون المكان إلّا خواء كما اعتقد.» (الأنبارى، ٢٠١١م: ٥)

وفى المشهد الثالث من هذا المقطع أبدى الشاعر رأيه فى ماياكوفسكى قائلا: *الوحيد... أنا كلّكم.* فالشاعر يعتقد بأنّ الآخر الروسى (ماياكوفسكى) هو رمز لكلّ ما يدخل فى وجوده من معانى الحزن والصمود.هذا ومن جهة نرى أنّه فى هذا المقطع يصل إلى نوع من التلاحم والاتحاد بالشاعر الروسى؛ فكأنّه هو ماياكوفسكى وقد أصبح لسان حاله ويصرخ بلسانه. بعبارة أخرى وظّف الشاعرُ القناعَ[1]؛ وهذا لون من ألوان القراءة للآخر يتراوح بين التسامح والتشويه الإيجابى؛ وهو يرجع إلى المتلقى وكيفية قراءته للشعر كى يفهم أى حالة تتناسب مع هذا المقطع الشعرى عند شيركو بيكه‌س.

الجدول ٣: صورة الآخر عند شيركو بيكه‌س فى المقطع الأول

عدد المشاهد	آليات تشكيل صورة الآخر لدى بيكهس	حالة قراءة الآخرعند بيكهس فى المقطع الأول
٣	القناع/وحدة الآخر/ الأمكنة:الشارعوموسكو/ تساوى الآخر والكلّ	يتراوح بين التشويه الإيجابى والتسامح

المقطع الثانى

گـوێ گرن لێـم، گوێ گرتنتان وهک رهشـهبا هه لّم ئهکات/ گـوێ گرتنتان،

١. بالإنجليزية: (persona-masque). يقول جابر عصفور فى تعريفه للقناع:«القناع يتّخذه الشاعر المعاصر ليضفى على صوته نبرة موضوعية شبه محايدة، تنأى به عن التدفّق المباشر للذات، دون أن يخفى الرمز المنظور الذى يحدّد موقف الشاعر من عصره، و غالباً ما يتمثّل رمز القناع فى شخصية من الشخصيات تنطق القصيدة صوتَها، و تقدّمها تقديماً متميزاً، يكشف عالم هذه الشخصية، فى مواقفها أو هواجسها أو علاقتها بغيرها، فتسيطر هذه الشخصية على (قصيدة القناع) و تتحدّث بضمير المتكلّم، إلى درجة يخيلّ إلينا أنّنا نستمع دلى صوت الشخصية(عصفور، ١٩٨١: ١٢٣).

روانینێکهووشــهکانم بهدیي ئهکات/ وشهکانم سهرمایانه/ سهرمایانهوهھڵنالهرزێن/ گوێ گرن لێــم، ههر وهک گوێ له زهریا ئهگرن/ تهنیایهکم، شــهوهکانتان، پهنجهرهن بۆ شیعرهکانم/ ئهیانکهمهوهوههناســهي/ ئهستێرهکانتان ههڵهمژم/ تهنیایهکم"پاریس" له د ڵما ون بووه/ تهنیایهکم ههموتانم.)بێکهس، ٢٠٠٦م: ١/ ٢٨٢)

الترجمة: استمعوا إلىّ استماعكم يبقظنى كالريح الدبور[١]/ استماعكم رؤية، تنظر إلى كلماتى/ تحسّ كلماتى بالبرودة/ تحسّ بالبرودة ولاترتجف/ اســتمعوا إلىّ كما تستمعون إلى البحر/ الوحيد أنا.. لياليكم نافذة لأشعارى/ أفتحها وأمصّ أنفاس النجوم/ الوحيد أنا.. فُقِدتْ باريسُ فى قلبى/ الوحيد أنا.. أنا كلّكم.

هذا المقطع مواصلة وتأكيد لما ســبق. فى المشهد الأول من هذا المقطع يجلب الشاعر انتباه الآخرين للمرّة الثانية كما وجدنا فى المقطع الســابق، حيث يقول: *اســتمعوا إلىّ! استماعكم يبقظنى كالريح الدبور*. وواضح أنّ الشاعر يعتقد بأنّ للآخر قوة فائقة فى أن يتّحد بالنّاس. هذا الاتحاد يســاعد الآخر أن يبين خلوصه للنّاس من جهة؛ لأنّه يحمل وحده همّاً يســاوى هموم النّاس جميعاً. يبدو أنّ بيكهس يرى فى ماياكوفســكى نفســه لأنّه وصل إلى نوع من الاتحاد بشــخصية الآخر عن طريق استخدامه القناع من جهة، ووجود مشــابهات كثيرة بين شخصية الشاعر والآخر من جهة أخرى. لأن بيكەس هو الشاعر الكردى الذى حمل فى نفسه آلام شعبه بكلّ ما تحمّلها الشعب الكردى فى طريق وصوله إلى الحرية خاصة أثناء الحكم البعثى صدام حسين الذى قتل آلافاً من الأكراد الأبرياء. فكيف يســكت الشــاعر الكردى تجاه تلك المشاهد والشاعر نبى قومه؟. هذا وإن ما يميز أعمال شــيركو الشعرية هو انفتاحها الثقافى والمعرفى والفكرى؛ فهو لم يعمد إلى تكريس شــعره للكرد فحســب، ولم يطبع الجمود والسكون على فكره؛ بل ظل يرنو نحو تحقيق الظرف الإنســانى الملائم لكلّ من يُشبهه من بنى جنسه، بعد أن عاش ظروفاً قاسية وغربة وتهجيراً ونفياً وطردا عن منشأه كردستان، وبيئتها الجبلية.

المشــهد الثانى من هذا المقطع رجوع إلى الطبيعة من قِبل الشــاعر. فمن السهل أن نفهم أن هذا هو شــيركو الذى ينشــد بلغته الطبيعية، حيث يستخدم مفردات كالبرودة،

١. الريح الغربية تقابل الصَبا وهى الريح الشرقية.

البحـر، اللیالی والنجـوم. كما أنه یتحدث عن باریس ویصفهـا، وهی رمز للهموم التی تحملها صدور النّاس، حتی كأن كلّ الهموم قد رحلت إلی قلب الشـاعر. فی هذا المشهد لجأ الشاعر مرّة أخری إلی القناع وهو یحسّ بالاتحاد بالآخر(مایاكوفسكی). والقصیدة بناءً علی هذا وبسـبب غزارتها غـیر المحدودة تتجذر فی داخلنـا ملغیة الخدر ومحركة أعماقنا باتجاه فهم الصورة، وتقبلها؛ كأن هذا المقطع یشـرح عذابات الشـاعر وإقامته الجبریة بعیداً عن موطنه الأم. ویبقی طریق السرد فی القصیدة حتی نهایتها بهذا النمط. وتلك الصور التی یرسمها شـیركو علاوة علی تعرّفنا علی صورة مایاكوفسـكی تذكرنا بمهمة أخری لصورة الآخر هی التعرّف علی ذات الشاعر؛ وهذا النوع من قراءة الآخر یسمّی التسامح.

الجدول ٤: صورة الآخر عند شیركو بیكهس فی المقطع الثانی

عدد المشاهد	آلیات تشكیل صورة الآخر لدی بیكهس	حالة قراءة الآخرعند بیكهس فی المقطع الثانی
٢	الطبیعة/باریس	التسامح

بین البیاتی وبیكهس فی تصویرهما عن مایاكوفسكی

مواقع التلاقی

والعنـوان الذی اختاره كلّ من الشـاعرین یدلّ علی أنّهمـا یلتقیان فی إخلاصهما للآخر الغربی الروسـی المتمثل فی مایاكوفسـكی الكبیر، حیث عبّرا عن أحاسیسـهما وعواطفهمـا الخالصة تجاهه؛ ومن هنا نصل إلی نوع مـن التلاقی بین البیاتی وبیكهس مـن هذا المنظر؛ فطریقهما فی الحیاة یتشـابه ویتماثل إلی درجة كبـیرة. ویبدو أنّ هذا التماثل والتشـابه فی الحیاة هو العامل الرئیس الذی دفع الشـاعرین إلی إنشاد قصیدة عن مایاكوفسـكی. وعلی هذا النمط من القول عبّر الشـاعران عن ذاتهما مستخدمَین مایاكوفسكی مرآة یتجلی ذاتهما فیها.

برزت صورة مایاكوفسكی عند البیاتی كشاعر كبیر یأخذ علیه اللؤماء من الخصوم والنقّـاد، وفی نهایة القصیدة البیاتیة یخرج الآخر(مایاكوفسـكی) كالفائز ویرفع جبهته

المعصوبة فى وجه الأعداء. وصوّر شيركو الآخر(ماياكوفسكى) كعبقرية روسية. وبالاختصار صوّره شيركو شاعراً فحلاً وبرّأه من جميع العيوب ولكى يؤدّى هذا المعنى يتخذ القناع ويزيد قصيدته إيحاءً.

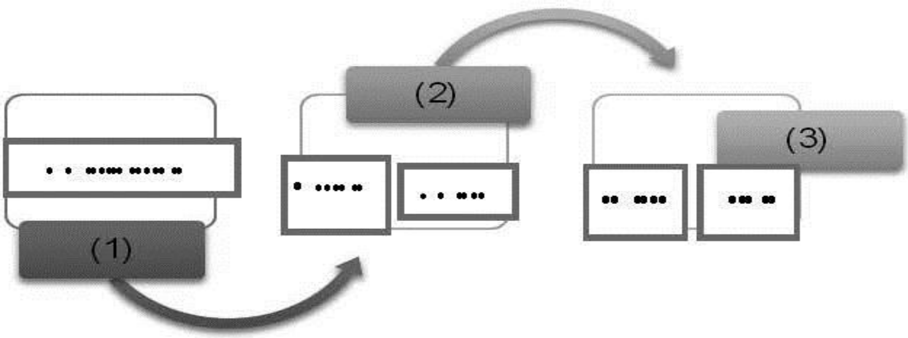
والشيء المهم الذى يجمع بين الشاعرين فى وصفهما عن الآخر الروسى هو لجوؤهما إلى وصف الأمكنة والطبيعة لبيان أحاسيسهما تجاه ماياكوفسكى، حيث عبّرا عن خلجات نفسهما تجاه الآخر بتوظيف الطبيعة فى شعرهما؛ لكن شيركو أكثر من استخدام هذا اللون من التعامل مع الآخر، وهو فى الأغلب يلجأ إلى الطبيعة والأمكنة لبيان مراده.

مواقع الخلاف

تختلف اللغة الشعرية فى وصف الشاعرين عن ماياكوفسكى، حيث يتحدّث البياتى من خلال توظيف الاستعارة كحجر الأساس فى قصيدته هذه، مع الصفات التى ينسبها إلى اللؤماء الذين يتعرضون لماياكوفسكى؛ وهذه كلها تتمّ داخل بنية سردية تختصّ بالبياتى. أى إن السارد فى القصيدة هو نفس الشاعر؛ بينما يلجأ شيركو فى وصفه عن ماياكوفسكى إلى القناع فى بناء سرد القصيدة. وهذا هو الفارق الأصلى بين الشاعرين فى وصفهما عن الآخر.

كلا الشاعرين يدافع عن الآخر ويمدحه ولكن أياً منها يستخدم طريقاً متباينا؛ فالبياتى يتحدّث عن النقّاد وينقدهم بل يهجمهم هجمة شديدة، ثمّ يعلن أن الفوز النهائى فى هذا الصراع يكون لماياكوفسكى؛ أما بيكهس فإنّه لايهجو النقّاد، بل يعرض لنا صورة يرى فيها نفسه متّحداً مع الآخر؛ والصورة مليئة ببيان الهموم وحسّ الوحدة من جانب الآخر مع غيره من النّاس.

هناك أنماط مختلفة من السرد. فى النمط الأول يجيء السرد عن طريق السارد الذى هو المؤلف الحقيقى، بمعنى أنّ هناك تطابقاً بين السارد والمؤلف الحقيقى. فى النمط الثانى هناك تقاطع بين شخصية المؤلف مع السارد فى نقاط عدّة. وفى النمط الثالث يكون التمييز العام فاصلاً بين السارد والمؤلف. (حليفى، ٢٠٠٩م: ١٥٥)



الرسم ۲: أنماط الشكل السردی

استخدم البیاتی النمط الأول فی قصیدته عن مایاکوفسکی، بینما یلجأ شیرکو فی قصیدته تلك إلی النمط الثانی من أنماط السرد والذی یکون أکثر تناسقاً مع استخدام القناع فی النص الشعری.

النتيجة

یستفاد ممّا سبق أنّ رؤیة الآخر الروسی والکردی فی هاتین القصیدتین تجاه الآخر الروسی کانت فی الأغلب من نوع التسامح حیث تسیطر علی الأنا المبدعة أو الدارسة، الرؤیة المتوازنة للآخر؛ فکلٌّ من البیاتی وشیرکو رسم صورة الآخر بروح موضوعیة، یسودها التسامح، فیتم تقدیم الصورة عبر رؤیة واعیة، بعیداً عن السلبیة أو العقد النفسیة.

ولعلّ ممّا ساعد علی تقدیم رؤیة موضوعیة لصورة الآخر عند البیاتی وبیکهس هو اهتمامهما بجمالیة الطبیعة والمکان فی تصویرهما عن مایاکوفسکی داخل إطار یهتمان بهویة الآخر.

ومن المؤکّد أنّ قضیة العلاقات العربیة – الغربیة والکردیة – الغربیة هی من أمهات القضایا المتعلقة بالوضع العالمی الراهن. وهذه مسألة لا یخفی علی البیاتی وشیرکوحیث أکّدا علی تآخی الشعبین العربی والکردی وعلاقتها الأخویة مع الحضارة الغربیة؛ وهذه کلها جاءت فی إطار شعر یدلّنا علی ذلك المفهوم بلغة شاعریة کلّها صداقة وإخلاص وتمجید.

ومن المعروف أنّ الصورة التی یرسمها الأدیب من الآخر تنبع أولاً وقبل کل شیء من

حاجات الأديب نفســه؛ ولذلک تلبی الصورة الأدبية فی الدرجة الأولی حاجات نفسية أو اجتماعية فی نفس الشــاعر. فمن منظور آخر کلّ من البياتی وشــيرکو عند لجوئهما إلی تلک القصائد يلبيان إحساسهما النفسية تجاه الآخر الروسی دون أن تلبيا حاجات المجتمع المدروس.

المصادر والمراجع

أفاية، محمد. (۱۹۹۳). المتخيل و التواصل (مفارقات العرب و الغرب). لبنان: دار المنتخب العربی.

الأنباری، صباح. (۲۰۱۱). صورة المکان و دلالته الجمالية فی شــعر شــيرکو بی کس. دمشق: دار نينوی للدراسات والنشر والتوزيع.

بوحلايس، ســلاف. (۲۰۰۹). صورة الأنا والآخر فی شعر مصطفی محمد الغماری. الجزائر: باتنة، جامعة الحاج لخضر.

البياتی، عبدالوهاب. (۱۹۹۵). عبدالوهاب البياتی الأعمال الشــعرية۱. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

بيکهس، شيرکو. (۲۰۰۶). ديوانی شيرکو بيکهس. بهرگی يهکهم. سليمانی: کوردستان.

حليفی، شــعيب. (۲۰۰۹). شــعرية الرواية الفانتاســتيکية. بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون. الطبعة الأولی.

حمــود، ماجدة. (۲۰۱۰). صورة الآخر فی التراث العربی. الجزائر: منشــورات الاختلاف. الطبعة الأولی.

حنــون، عبدالمجيــد. (۱۹۸۶). صورة الفرنســی فی الرواية المغربية. الجزائر: ديــوان المطبوعات الجامعية.

رايس، رشــيد. (۲۰۰٤). صورة الجزائــر والجزائری فی الکتابات النثرية الفرنســية خلال القرن التاسع عشر. قسنطينة: جامعة منتوری.

رجب، محمود. (۱۹۹٤). فلسفة المرآة. مصر: دار المعارف. الطبعة الثانية.

طهماســبی، فرهاد. (۱۳۸۷). درآمدی بر آشــنايی با ادبيات جهان. تهران: انتشارات بال. چاپ اول.

عبــدالله کاظــم، نجم. (۲۰۱۰). الآخر فی الشــعر العربی الحديث: تمثّل وتوظيــف وتأثير. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات و النشر. الطبعة الأولی.

عصفور، جابر. (۱۹۹۸). المرايا المتجاورة(دراسة فی نقد طه حسين). مصر: دار القباء.

ـــــــــــ . (۱۹۸۱). «أقنعة الشــعر المعاصر: مهيار الدمشــقی». مجلة الفصول. مجلد۱. العدد الرابع.

فرزاد، عبدالحسین. (۱۳۹۰). تاریخ ادبیات عرب. تهران: انتشارات سخن. چاپ ششم.

مرتاض، عبدالملک. (۲۰۰۳). الإسلام والقضایا المعاصرة. الجزائر: دار هومة.

نامور مطلق، بهمن. (۱۳۸۸). «درآمدی بر تصویر شناسی معرفی یک روش نقد ادبی وهنری در ادبیات تطبیقی». فصلنامه مطالعات ادبیات تطبیقی. سال سوم. شماره ۱۲. دانشگاه آزاد اسلامی واحد جیرفت.

نهج البلاغة. (۱۳۷۷). ترجمه جعفر شهیدی. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی. چاپ دوازدهم.

هلال، محمد غنیمی. (۲۰۰۳). الأدب المقارن. مصر: دار نهضة مصر. الطبعة الثالثة.

ئامیدیان، فه خره دین. (۱۳۸۷). له شاخه وه تا شار(شیعری نوی کوردی). سلیمانی: چوار چرا. په خشانگای ئازادی..

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثانية – العدد الثامن – شتاء ١٣٩١ش/كانون الأول ٢٠١٢م
صص ٧٧ ـ ٩٩

الأسلوب والأسلوبية وعناصر الأسلوب الأدبي من منظور القرآن الكريم

على حاجى خانى*

الملخص

يشـمل الأسـلوب فى نظر القدماء والمعاصرين الناحيتين المعنويـة واللفظية، كما أن هناك أنواعا مختلفة من الأسـلوب عالجها القدماء والمحدثون سواء فى ذلک الغربيون والمسلمون. بالإضافة إلى ذلک فإن مفاهيم الأسلوب ومعانيه مختلفة فى المنظور الغربى والإسـلامى. فهناک العديد من التعاريف قدورد فى الكتـب المرتبطة بالموضوع، ولا يخفي أن للإسلوب عناصر مختلفة من منظور المدارس الغربية ومن المنظور الإسلامى. ولكن العناصر الإسـلامية للإسلوب لم يتم التعريف بها من قبل بشكل واضح منهجى من خلال الآيات القرآنية المباركة.

يتناول هذا المقال الأسـلوب الأدبى وعناصره وآراء القدماء فى ذلک بالإضافة إلى الأسلوب ومعانيه من منظور المدارس الغربية المعاصرة وذكر الفوارق الرئيسة بين المواقف العلمانية والإسلامية فيما يتعلق بعناصر الأسلوب الأدبى، ومن جملتها الفطرة والنية والإيمـان والتوحيد والعقل والعاطفة والشـعور والموهبـة والميول والرغبات وكذلک دور المسـؤولية فى هذا الأدب مسـتعينا بالمنهجـين التوصيفى والتحليلى مع الاستشهاد بالآيات القرآنية كما تطلب الأمر ذلک.

الكلمات الدليلية: الأسـلوب الأدبى، الأسـلوبية، العناصر، الإسـلامى، القرآن الكريم.

*. جامعة تربيت مدرس، طهران، إيران. (أستاذ مساعد). hajikhan1347@yahoo.com

التنقيح والمراجعة اللغوية: د. حسن شوندى
تاريخ الوصول: ١٣٩١/٦/٢٠هـ. ش تاريخ القبول: ١٣٩١/١٠/٢٢هـ. ش

المقدمة

استخدمت كلمة الأسلوب في الآداب العربية القديمة للدلالة على تناسق الشكل الأدبي، واتّساقه، في كلام البلاغيين حول إعجاز القرآن الكريم، وأقدم من استخدم هذه اللفظة كان الباقلاني في كتابه المسمي بإعجاز القرآن. فقد أوضح أنّ لكل شاعر أوكاتب طريقة يعرف بهاوتنسب إليه. ومثلما يتعرّف المرء على خط صاحبه إذا وضع بين خطوط عدة، فإن القارئ البصير بالشعر أو النثر يتعرّف على أسلوب صاحبه. (خليل، ١٩٩٧م: ٢٦)

وقد كثرت آراء القدماء من العلماء المسلمين حول الأسلوب من عبدالقاهر الجرجاني وابن خلدون وغيرهما من العلماء، كما أن هناك آراء متعددة حول الأسلوب عند العلماء الغربيين القدامى خاصة عند أرسطو، كما كثرت الآراء عند المعاصرين في موضوع الأسلوب. وقد تنوعت الأساليب، وذكرها الأدباء من جملتها الأسلوب البسيط والمعتدل والجزل، كما أن هناك الأسلوب العام والأسلوب الفني وغيرها من الأساليب التي تناولتها الكتب المتعلقة بالأسلوب.

ولايخفى أنّ هناك علاقة بين الأسلوب والأسلوبية إذ يرى البعض أن الأسلوبية هي علم الأسلوب، وهي دراسة النص ووصف طريقة الصياغة والتعبير وهي بذلك أحدث ما تمخضت عنه علوم اللغة في العصر الحديث. (أحمد سليمان، ١٩٩١م: ٩) إن للأسلوب عناصر متعددة تختلف باختلاف رؤى الباحثين. فهي ليست واحدة عند العلمانيين والمسلمين.

يهدف هذا البحث إلى إظهار عناصر الأسلوب الأدبي الإسلامي من خلال الآيات القرآنية الكريمة التي تميّز الأسلوب الإسلامي عن غيره وهي كثيرة. حاول الباحث تسليط الضوء على أهمها بذكرها وتدعيم الفكرة بالآيات التي يفهم منها هذا الأمر. وقد سبق هذا البحث بعض الدراسات والبحوث التي تناولت جوانب من هذا الموضوع ومن جملتها كتاب "علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته" لصلاح فضل، وكتاب "الأدب الإسلامي، إنسانيته وعالميته" لعدنان النحوي، وكتاب "الأسلوبية ونظرية النص" لإبراهيم خليل، ثم كتاب "الأسلوب، دراسة بلاغية لأصول الأساليب الأدبية" لأحمد

الشـائب، وأخيرا مقالة تحت عنوان "الأسلوبية العربية والبلاغة العربية" لبندر مبارك السنانى.

غير أن الباحث على الرغم من اسـتفادته من هذه الدراسات فأنه حاول الربط بين الموضوع والقرآن الكريم من خلال الاستشـهاد بآيات وجدها مناسبة للفكرة التى أراد إثباتها كعنصر من عناصر الأسلوب الأدبى والمجال هذا مجال خصب يتطلب الكثير من البحوث والدراسات لإكمال المسيرة ووضع القواعد الثابتة للموضوع.

الأسلوب لغة

الأسـلوب فى اللغة «الطريق ويقال سلكتُ أسـلوب فلان فى كذا: طريقَتَهُ ومذهبه، والأسلوب طريقة الكاتب فى كتابته، والأسلوب الفنُّ. يقال: أخذنا فى أساليب من القول: فنونٍ متنوعةٍ.» (إبراهيم، عبدالحليم، عطية، خلف الله، ١٤٠٨ق: ١٤٤)

يقول ابن منظور فى لسان العرب: «يقال للسطر من النخيل أسلوب، وكل طريق ممتد فهوأسـلوب، قال: والأسلوب هو الطريق والوجه والمذهب. يُقال: أنتم فى أسلوب سوءٍ ويجمع الأسـاليب. والأسلوب الطريق نأخذ فيه والأسلوب بالضّم الفن. يقال أخذ فلان فى أساليب من القول أى أفانين منه، ويقال: إنّ أنْفَه لَفى أسلوب إذا كان متكبرا.» (ابن منظور، ج٦، ١٩٨٨م: مادة سلب)

يقـول صاحب القاموس المحيط: «الأسـلوب: الطريق وعنق الأسـد والشـموخ فى الأنف.» (الفيروزآبادى، ١٤١٩ق: مادة سلب)

وقد جاء فى تاج العروس: «الأسـلوب بالضّم: الفن يقال: أخذ فلان فى أساليب من القول، أى أفانين منه. الأسلوب عُنُق الأسد، لأنّها لاتُثنى.

ومن المجاز: الأسـلوب الشـموخ فى الأنف، وأنّ أنفه لفى أسـلوب إذا كان متكبرا لايلتفت يمنة ولايسرة.» (الزبيدى، الحسينى، الغرباوى، ج٣: ١٩٦٧ق: مادة سلب)

الأسلوب اصطلاحا

قد جعل عبد القاهر الجرجانى من كلام الباقلانى السـابق عن الطريقة والأسـلوب كلاما علي النظم الذى هو أشمل وأعم دلالة من الأسلوب. ولكنه استعمل كلمة الأسلوب

فى غيرموضع، ويعرّفه بقوله: «الأسلوب : الضرب من النظم والطريقة فيه.» (الجرجانى، ١٩٨١م: ٣٦١)

والجرجانى فى هذا التعريف لايبتعد عن مفهومه للنظم، بل إنّه يطابق بينهما بوصفهما ممثلين لإمكانية خلق التنوعات اللغوية القائمة على الاختيار الواعى، من حيث إمكانية هــذه التنوعات فى أن تصنع نســقا وترتيبا من خلال الاحتمــالات النحوية القائمة فى بنيــة الجملة، لأنّ توالى الألفاظ فى النطق لايصنع نســقا أبــدا وإنما يصنعه قصد المبدع إلى التأليفــات بأســلوبها الذى يميزها، والــذى يربط غالبا بالغــرض العام من الكلام، فالأسلوب يقترن بالطريقة التى تألّف عليها الكلام.

وفى الحقيقــة تكلم عبد القاهرعن شــىء آخر هو «النســق» و«الصّورة»، وتحدّث بالتفصيل عن المجاز والاستعارة وتمثيل الحسّيات، وأسلوب التقديم والتأخير، ومباحث الفصل والوصل، وتأثيركلّ من هذه الأساليب فى الدلالة والمعنى.(خليل، ٢٠٠٢م: ١٣٨)

أمّــا إبن خلــدون فيقول إن «الأســلوب هو عبارة عــن المنوال الذى تنســج فيه التراكيــب أو القالــب الذى تفرغ فيه، وهو يرجع إلى الصــورة التى ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشــخاصها وهي الصورة الصحيحة باعتبار ملكة اللسان العربىّ.» ثم يقــول: «إنَّ هذا المنوال أو القالب، بعد أن ينتزع صورته الصحيحة نحوا وإعرابا وبيانا، هو يتسّع بالحصول الوافى بمقصود الكلام و... .فإنّ لكل فن من الكلام أساليب تختص به وتوجد فيه علي أنحاء مختلفة.» (ابن خلدون، ١٣٢٧ق: ٦٦٦)

يشير الزرقانى فى كتابه «مناهل العرفان» إلى مفهوم الأسلوب فى اصطلاح البلاغيين قائلاً:

«هــو طريقة اختيار الألفاظ وتأليفها للتعبير بها عن المعانى قصد الإيضاح والتأثير، أو هو العبارات اللفظية المنسقة لأداء المعانى، فأسلوب القرآن هو طريقته التى انفرد بها فى تأليف كلامه واختيار ألفاظه.» (الزرقانى، ج٢: ١٤٠٨ق: ١٩٩)

يقول أحمد حســن الزيات «إنّ الأســلوب هو طريقة خلق الفكــرة... وإبرازها فى الصورة اللفظية المناسبة.» (الزيات، لاتا: ٦٢)

لكن أحمد الشــايب فيحدّدهُ بأنّــه «طريقة التفكير والتصوير والتعبير.» (الشــايب،

۱۹٤٥م: ٤٦)

وهکذا نري أنّ الأسلوب فی نظر القدماء والمعاصرين يشمل الناحيتين المعنوية واللفظية جميعا.

أنواع الأساليب

هناک أنواع مختلفة من الأساليب يعالجها القدماء والمحدثين. أمّا الغربيون منذ اليونان إلی اليوم فيميزون بين ثلاثة أنواع من الأساليب وهي:

۱. الأسلوب البسيط أو السهل.

۲. الأسلوب المعتدل أو الوسيط.

۳. الأسلوب الجزل أو السامي.

وهو التقسيم الذی يربط هذه الأساليب بالموضوعات التی يعالجها الخطاب اللغوی وخاصة الخطاب الأدبی. ولذلک هم يقولون فی الأسلوب الأول البسيط أو السهل، إنّه يصلح للرسائل والحوار، وفی الثانی المعتدل أو الوسيط، إنّه يصلح للتاريخ والملهاة، فی حين أن الأسلوب الثالث، الجزل أو السامی يصلُح للمأساة إلا أنّ هذا الرأي خلافی، بدليل أن الأنواع الأدبية الحديثة کالرواية والمسرحية الإجتماعية تستهلک عدة أساليب تظل فيها ناجحة. (السنان، ۲۰۰۹م: WWW.merbad.net/vb/showthread.php)

وهناک تقسيم آخر خاص، بالنظر إلی الظواهر الأسلوبية والتحليل الدقيق لجزئيات العمل الأدبی واکتشاف العلاقات بين هذه الجزئيات، ويمکن علي ضوء ذلک تقسيم الأسلوب إلی ثلاثة أنواع:

۱. الأسلوب العام.

۲. أسلوب العناصر الفنية.

۳. أسلوب النثر والشعر.

أمّا الأسلوب العام، فهو الذی يجمع بين العوامل والعناصر الفنية ليجری بينها التفاعل.

وأسلوب العناصر الفنية، هو الأسلوب الخاص ببناء کل عنصر وتحديد دوره.

وأسـلوب النثر والشـعر، يميّز بين أسـاليب النثر وأسـاليب الشـعر وأساليب سائر الأجناس الأدبية، ذلک لأن للشـعر أساليب خاصة متميزة من أساليب النثر. وأساليب الشـعر يفرض تميّزها الوزن والقافية. فالوزن والقافية يتطلبان أسـلوبا خاصا، فتنساق الألفاظ لتأخذ مكانها العادل فى التعبير الفنى، ولتسـاهم فى إقامة الوزن الشعرى وبناء القافيـة، وحركة الألفاظ هـذه فى رعاية الموهبة والعقيدة، تبنى تعبيرهـا الفنّى المتميّز، وتتفاعل مع الموضوع وسـائر العناصر لتبنى الأسـلوب الشـعرى أو النثرى. (النحوى، ١٩٩٩م: ٢٨٦-٢٨٧)

الأسلوب ومعانيه من منظور المدارس الغربية المعاصرة

يشـير الدكتور صلاح فضل إلى الجذور اللغوية لكلمة "أسلوب" فى اللغات الأروبية قائلا: «لقد اشـتقت كلمة "أسـلوب" فى اللغات الأروبية المعروفـة من الأصل اللاتينى "stilus" وهـو يعنى "ريشـة" ثم انتقل عن طريق المجـاز إلى مفاهيم تتعلق كلها بطريقة الكتابـة؛ فارتبط أولا بطريقـة الكتابة اليدوية، دالا علي المخطوطـات، ثم أخذ يُطلق علي التعبيرات اللغوية الأدبية؛ فاسـتُخدم فى العصر الرومانى -فى أيام خطيبهم الشهير "شيشيرون"-كاستعارة تشير إلى صفات اللغة المستعملة؛ لامن قِبَل الشعراء، بل من قبل الخطبـاء والبلغاء، وقد ظلت قذه الطبيعـة عالقة إلى حدما بكلمة "style" حتى الآن فى هذه اللغات إذ تنصرف أولا إلى الخواص البلاغية المتعلقة بالكلام المنطوق.

ولما كانت الأعمال الأدبية تختلف أساسـا عن الخطابـة واللغة المنطوقة، فإن تعلق مفهوم الأسـلوب بها يشـير إلى بعض الخواص الكلامية فيها.ويري بعض الباحثين أن اشـتقاق الكلمة مـن أصل لاتينى -لا إغريقى-كما هي الحـال فى معظم المصطلحات البلاغية الأخري له أهمية خاصة، فأرسـطومثلاً يستخدم «lexis» أى لغة أوكلمة مقابل "Taxis" أي "نظام" التى تترجم عادة بقول أو أسلوب، لكن كلمة "Stylos" تعنى فى اللغة الإغريقية "عمودا"، ومن هنا جاءت تسـمية زاهد متصوف مثل "سيميون" "الأستيليتا" إذ كان يعيش علي عمود قديم تقشفا وزهدا.أمّا شكل كلمة "style" فى اللغة الإنجليزية، بـدلا مما كان ينبغـى أن تُكتَب به "stil" فمبنى علي أسـاس توهـم الأصل الإغريقى،

لامطابقة الأصل اللاتينی الحقیقی کما یقول قاموس "أوکسفورد". (فضل، ۱۹۹۸م: ۹۳)

وهناک تعاریف مختلفة للأسـلوب عند أصحاب المدارس المختلفة الغربیة المعاصرة التی تدرس الأسلوب والأسلوبیة معاً،حسـب تصوراتها واعتقاداتها، وفیما یلی بعض هذه التعاریف:

یقول "شوبنهاور": «الأسلوب هو مظهر الفکر.» (عیاشی، لاتا: ۳٤)

یقول"فلوبیر": «الأسـلوب وحده طریقة مطلقة لرؤیة الأشـیاء ویُتصوّر الأسـلوب بالأثر الذی یترکه.» (المصدر نفسه: ۳٥)

یقول "ستاروبنسـکی": «الأسـلوب إعتدال وتوازن بین ذاتیـة التجربة ومقتضیات التواصل، أو تجربة الاعتدال بین الأنا والجماعة، فیکون حلا وسطا بین الحدث الفردی والشعور الجماعی.» (المصدر نفسه: ۱٤۷)

یقول "ریفاتیر": «الأسلوب هو فُرادة النصّ.» (المصدر نفسه: ۱٥۳)

ویقـول "بییرجیرو": «إنّ کلمة أسـلوب إذا رُدّت إلی تعریفها الأصلی، فانّها طریقة للتعبیر عن الفکر.» (المصدر نفسه: ۳۷)

ویقول "بوفون": «الأسلوب هو الرجل.» (المصدر نفسه: ۳٤)

وأمّا الدکتور منذر عیاشـی مضافا إلی هذه التعاریف للأسلوب، فیشیر إلی تعاریف أخـري مطروحـة من أصحاب هذه المدارس منها: «الأسـلوب حـدث لغوی من غیر اتفاق.» (المصدر نفسه: ۱۲۲)

«الأسلوب نظام لنصّ مخصوص لایُقبل القیاس علیه.» (المصدر نفسه: ۱۰٤)

«الأسلوب جزء من القراءة.» (المصدر نفسه: ۲۰۱)

«الأسلوب جزء من المکتوب.» (المصدر نفسه: ۳۷)

«الأسلوب خطاب لایعترف بنظامه الخاص.» (المصدر نفسه: ۱۱٦)

«الأسلوب لغة تخلق نظامها بعد أن لم یکن وتتحلّي به.» (المصدر نفسه: ۱۰٤)

«الأسـلوب نظام غیر معیاری یؤسـس اللغة علي خلاف القاعدة ولایعطی للنسق الذی یستخدمه ثَباتا قاعدیّا ولاقوة معیاریة.» (المصدر نفسه: ۹۸)

یشـیر الدکتور فتـح الله أحمد سـلیمان إلی تعریـف آخر للأسـلوب، لایخرج عن

التصورات التي عُرِضت قبله وهو: «الأسلوب يعبّر تعبيرا كاملا عن شخصية صاحبه بل ويعكس أفكاره ويظهر صفاته الإنسانية، وهذا التعريف من زاوية ما يسميه المنشيء.» (أحمدسليمان، ١٩٩١م: ٩)

ثمّ يقدم تعريفا آخر من زاوية النص الذى يعتمد على ثنائية اللغة، الثنائية التى تقسم اللغة إلى مستويين، مستوي اللغة وبُنيتها الأساسية، ومستوي الكلام. والمستوي الثانى -مستوي الكلام- ينقسم إلى قسمين آخرين: الاستخدام العادى للغة والاستخدام الأدبى.» (المصدر نفسه: ١٠)

كما مرّ فى التعاريف السابقة فالأسلوب هو النظام، خطاب الرجل والشكل واللغة والتعبير عن شخصية صاحبه وجزء من القراءة أو ليس جزءا من القراءة، بل من الكتابة وفرادة النص واختيار وحدث لغويّ وحدث فكرى ومن الطبيعى أن تتولّد من كل تعريف اتجاهات مختلفة.

العلاقة بين الأسلوب والأسلوبية

ممّا لاشك فيه أنّ الأسلوب وما يعادل هذه الكلمة فى اللغات الأخري موغلة فى القدم فى مفهوم الإنسان ولغته ونشاطه فى مختلف ميادين الحياة، فهنالك "أسلوب" لكل نشاط، فمثلا أسلوب فى الكتابة والخطابة والقراءة وأسلوب فى التفكير وأسلوب فى الإدارة والسياسة ونحوها.

أمّا "الأسلوبية" فهى مصطلح حديث يَدرس "الأسلوب" فى اللغة حين يُمارسه الإنسان كلاما ينطق به أو يكتبه، فإذن تمتدّ الأسلوبية امتداد اللغة والأسلوب.

يقول الدكتور منذر عياشى: «... ومادامت اللغة ليست حكرا علي ميدان إيصالى دون ميدان، فإن موضوع الأسلوبية ليس حكرا -هو أيضا- علي ميدان تعبيرى دون آخر.» (عياشى، لاتا: ٢٩)

ويقول الدكتور عدنان على رضا النحوى : «والأسلوبية هي "علم" كما يراها بعض الدارسين الغربيين، أو هي "نقد" أو "فلسفة" أو "نهج"، كما يراها آخرون تقترن دائما بالأسلوب. فحيثما وجد أحدهما وُجد الآخر، فإذن "الأسلوب والأسلوبية" (style and stylistic) متلازمان.» (النحوى، ١٩٩٩م: ١٥٤)

يبدو مما سبق أنّ ''الأسلوب'' مفردة مستعملة فى ميادين مختلفة عند القدماء ومنها الأدب، أما ''الأسلوبية'' فمصطلح حديث يدرس الأسلوب فى اللغة حين يمارسه الإنسان كلاما ينطق به أو يكتبه، فإذن تمتد الأسلوبية امتداد اللغة والأسلوب كما أشير.

ويبدو أنها ولو لم تكن مستعملة عند القدماء، ولكن كلّ كاتب أو شاعر أو خطيب قديم يعرف بأسلوبه الخاص فى نثره أو شعره أو خطابته، وإذن ليس مفهوم الأسلوبية إلا العلم بالأسلوب بغضّ النظر عن العوامل التى طرحت فيها فى اتجاهاتها اليوم.

أمّا الدكتورأحمد سليمان فيعتبر الأسلوبية أحد مجالات نقد الأدب قائلا: «الأسلوبية علم الأسلوب وهى دراسة النص ووصف طريقة الصياغة والتعبير وهي أحد مجالات نقد الأدب اعتمادا علي بنيته اللغوية دون ماعداها من مؤثرات اجتماعية، أو سياسية، أو فكرية، أو غير ذلك. والأسلوبية هي أحدث ما تمخضت عنه علوم اللغة فى العصر الحديث.» (أحمد سليمان، ۱۹۹۱م: ۹)

ويرى الدكتور صبرى مسلم: «إذا قلنا علم الأسلوب، فإنّنا نقترب من الأسلوبية حد الترادف، لأن الأسلوبية فى بعض وجوهها متأثرة بالمنطق العلمى والنسق المنهجى، وهما من معطيات هذا العصر الذى يهيمن فيه العلم علي كل شيء، ومن ذلك إنه يخضع الأسلوب للرؤية النهجية.» (صبرى، ۲۰۰۹م: www.26sep.net)

كما يتضح من القولين السابقين فإن الآراء حول تقديم تعريف عن الأسلوبية وعلاقتها بالأسلوب قدتتفاوت بين الأدباء غير أنّ هناك أشياء تجمع بين هذه الآراء كما هو واضح فى الرأيين السابقين.

الافتراق الرئيسى بين المواقف العلمانية والإسلامية فى الميدان الأدبى

ومن المواضيع الهامة التى تستحق الدراسة، تفكيك المواقف الغربية العلمانية والإسلامية بالنسبة للأسلوب والأسلوبية.

ومما لاشك فيه أن هنالك منهجين مختلفين كلّ الاختلاف من حيث النظر والتصوّر للكون والحياة والإنسان وكذلك للغة ودورها، ومن ثمّ للأدب ومهمته ودوره، وأن كل تصوّر من هذين التصورين يقود إلى تصور خاص به بالأسلوب والأسلوبية.

وأهمية هذا الموضوع فى واقع المسلمين اليوم تبرز حين تسلّل الفكر العلمانىّ إلى العالم الإسلامى بكل أوجه نشاطه السياسىّ والاقتصادى والاجتماعى، وكذلك الأدبى بميادينه المختلفة وكذلك دور اللغة ومنزلتها.

بتصفح صفحات التاريخ، يظهر جليا أن هذه الفكرة ظهرت بعد الثورة الصناعية والتطور العلمى ظهورا فى مسمَّيين اثنين "العلمانية" بفتح العين مرادفها "secularism" أى عزل الدين عن الحياة فى جميع ميادينها، والنظر إلى الحياة نظرة مادية كاملة وهي مأخوذة من كلمة "العَلْم" بمعنى العالَم وما حواه بطن الفلک و"العِلمانية" بكسر العين مرادفها "scientism" من كلمة "العِلم" بمعناه البشرى وإخضاع كل شيء لعلم الإنسان وتجاربه، وكلاهما يدعو إلى عزل الدين عن ميادين الحياة، وعزل تصوّر الدار الآخرة والإيمان والتوحيد. (النحوى، ١٩٩٩م: ١٠)

ولقد طرحت "العَلمانية" أو "العِلمانية" تصورات مادية مختلفة فى الفلسفة والفكر والأدب والنقد ومختلف ميادين الحياة.

لقدكان من أبرز معالم هذه الاتجاهات أنّها اتجاهات مادية، تعزل الموضوع عن كل ما لايرتبط به ارتباطا ماديا، وتعزل الموضوعات كلَّها عن "الغيب" وعن الدار الآخرة وعن الإيمان والتوحيد، وأخذت تعتبر العقل البشري مصدر كلّ فكر، والعلمَ الذى تبلغه هو الأساس الذى تقوم عليه الحياة، وكلّما بلغ الإنسان نجاحا جديدا فى علم جديد، كان يغمره الفرح بعلمه هذا، وينسيه ضرورة التأمل الأوسع فى الكون. وهذه الأوصاف تذكّرنا بالآية الشريفة التالية: ﴿فلمّا جاءَتهُم رُسُلُهم بالبَيّنات فرِحوا بما عندَهُم مِن العِلم وحاقَ بهم ما كانوا به يستهزؤونَ﴾ (غافر: ٨٣)

وعندما عزلت العلمانية "الغيب" عن الحياة الدنيا وعن جميع ميادينها وجدت نفسها أَمام تنافضات كثيرة تبدولها، ووجد العلمانيون أنّهم كلّما نجحوا فى حل مشكلة واحدة ظهرت أمامهم مشاكل جديدة، لم تكن ظاهرة ولم تكن تخطر ببالهم.

وكلّما سار الإنسان فى هذا الكون مسافة امتدت أمامه آفاق أبعد وأوسع، وكأنّما لم يَسِرْ إلا خطوات قليلة فى مسافات لامتناهية.

ومن المعالم البارزة الأخري لهذه الاتجاهات المتأثرة بالعلمانية، هي الرغبة فى

إخضاع کل شیء للعلم، أو لما یسمونه "علما" وکان من بین ذلک الأدب، ومایتصل به.

یري الدکتور عدنان النحوی کل مذهب من هذه المذاهب ردّ فعل للمذهب السابق، إذ یقول: «وحین نطالع هذه المذاهب، نجد أن هنالک خصائص واقعیة تساعد علي فهم المذاهب والأحداث. فمن أهم هذه الخصائص أن کلّ مذهب کان یأتی ردّ فعل للمذهب السابق، ویمهّد فی الوقت نفسه لظهور مذهب جدید کردّ فعلٍ له. وسبب ذلک هو أن معظم الفلاسفة ورجال الفکر والأدب نفضوا أیدیهم من "الغیب" والدار الآخرة، وحقائق الإیمان والتوحید. واعتمدوا التصورات البشریة التی لاتستطیع إلا أن تأخذ بجزء من الحیاة.» (المصدر نفسه: ۲۰)

أهمّ العناصر المتعلقة بالأسلوب الأدبی من القرآن الکریم

مما لاشک فیه، أن لکلّ أدب عناصره التی تبنیه وتبنی جماله ونهجه. فما هو الأسلوب الأدبی من منظور القرآن الکریم؟ ولکی ندرس هذه العناصر فی الأسلوب الأدبی من منطلق القرآن الکریم لابد من وقفة مع الأدیب المنتج الذی یبدع هذا الأدب فهو الرکن الأساسی فی هذه العملیة.

إذن یمکن أن نقسم هذه العوامل فی مجموعات منها العناصر المتعلقة بالأدیب المنتج وفطرته وذاته وآثارها الظاهرة فیه من إیمان وتوحید، ونیّة وفکر وعاطفة، وموهبة وغیر ذلک، والتفاعل الذی یتمّ بینها فی فطرة الأدیب والعناصر الخارجة عن الأدیب والمؤثرة فیه کالبیئة والنشأة وتاریخها، والواقع الذی تولّد فیه الموضوع والنص من مکان وزمان وأحداث وما یترک ذلک من آثار فی النفس والفطرة.

أما الدکتور النحوی فلا یکتفی بإعطاء الدور الأساسی للأدیب فحسب، بل یولی اهتماما کبیرا بالنص الأدبی کجزء آخر من عملیة الإبداع حیث یقسم العناصر المتعلقة بالنص إلی الصیاغة الفنیة، الموضوع الفنّی والفکرة الموحیة، والجنس والشکل الأدبی والأسلوب. (م.ن: ۲۵۷)

فیما یلی یُدرس دور کل واحد من هذه العناصر ومدي تأثیرها فی الأدیب مستندا إلی الآیات القرآنیة.

۱. الفطرة

سواء أكان الأسلوب مرتبطا بالأديب المنتج أم بالنصّ الفنى أم بالمتلقّى فإنّه فى جميع الحـالات مرتبط بالموضوع الذى يطرقه الأديب ويحمله النّـص، والموضوع فى الحقيقة يخرجُ من الإنسان، من طاقته ووسعه ومن تفاعله مع الحياة. إنّه يخرج من إيمانه وعلمه وتجاربـه ومن زاده الذى تحملـه فطرته مع ما تحمل الفطرة مـن قوي أخري وطاقات وميول ورغبات أودعها الله فى كيان الإنسان وخلقه وما نعرفه بالفطرة.

ماهـي هذه الفطرة؟ إنها الفطرة التى فطر الله الناس عليها كما يقول الله عزّوجل فى كتابه الكريم:

﴿فأقِـم وَجهَکَ لِلدّين حَنيفاً فِطرَتَ اللهِ التى فَطَرَ النّـاسَ عَلَيها لا تبديلَ لِخَلقِ الله ذلِکَ الدّينُ القيّمُ ولکنَّ أکثرَ النّاس لايعلَمونَ﴾ (الروم: ۳۰)

ويمكن أن نعتبر الفطرة المسـتودَع الذى يضم مختلـف القوي والقدرات التى أودعها الله فيها. أو أن نشـبهها بالبسـتان الذى يضم الغراس المختلفة والنبع الذى يروى هذه الغراس.

وقد أكّد رسول الله (ص) فى حديثه الشريف وجودالفطرة فى كل مولود إذ يقول: «کلُّ مولـودٍ يولَدُ علي الفطرة فأبواه يهوّدانه أو ينصّرانه أو يمجّسـانه.» (الكلينى، ۱۳٦٥ش: أصول كافى)

وللفطرة بصورة عامة حالتان: فطرة سـليمة سـوية كما فطرهـا الله تبارک وتعالى، وفطرة شُـوِّهت بالآثام والمعاصى، وانحراف الأبوين أو تقصيرهما، وبتأثير مختلف قوى البيئة والمجتمع، فيما سمّيت بالفطرة الخاملة.

ويبيّن لنا القرآن الكريم هاتين الحالتين فى آياته المتعددة نشير منها إلى سورة الشمس حين يقول: ﴿ونَفس وما سَوّاها فَأَلهَمَها فُجورَها وتقواها قد أفلَحَ مَن زکّاها وقَد خابَ مَن دسّاها﴾ (الشمس: ۱۰-۷)

فإذن أن الفطرة هي أساس التصور للإيمان والتوحيد، وأساس المنهج الإيمانى للتفكير، وأساس التربية والبناء فى الإسلام.

ومن الفطرة ومن تفاعل القوي العاملة والمسـتودعة فيها ينطلق عطاء الإنسـان، و

يظهر من هذا العطاء الموضوع والنصّ الأدبي والأسلوب والأسلوبية.

ومن هنا كانت حماية الفطرة أوّلَ حق للإنسان. إنها الحق الأول الأساسى الذى أغفَلته الحضارة العَلمانية، كما أشير ولم تلتفت بإغفاله بل أوجدت جميع العوامل التى تُدمّر الفطرة أو تشوّهها.

٢. الإيمان والتوحيد

إن أول طاقة أودعها الله فطرة الإنسان هى الإيمان والتوحيد. والآية الكريمة تشير إلى أن الفطرة هي الدين: ﴿فأقِم وَجهَکَ لِلدّينِ حَنيفاً فِطرَتَ اللهِ الّتى فَطَرَ النّاسَ عَلَيها﴾ (الروم: ٣٠)

وطبعا أساس هذا الدين هو الإيمان بالله والتوحيد. ويؤكد القرآن الكريم بأن الإيمان بالله ومعرفته وتوحيده أمر فطري فى الإنسان كما يقول: ﴿فإذا رَكِبوا فى الفُلکِ دَعَوُا اللهَ مُخلِصينَ لَهُ الدّينَ فَلَمّا نَجّاهُم إلى البَرِّ إذا هُم يُشرکون﴾ (العنكبوت: ٦٥)

الإيمان والتوحيد هما الينبوعان الغنيان الصافيان اللذان يرويان جميع القوي والميول فى الإنسان ريّا عادلا متوازنا على أساس سنن الله. حتّى تؤدى كلّ طاقة دورها الحقيقى الذى خُلقت له. وفى هذه الحالة تكون الفطرة سليمة والنفس سوية، ويصل الإنسان إلى الإفلاح كما قال الله تبارک وتعالى: ﴿قد أفلحَ مَن زكّاها﴾ (الشمس: ٩)

فيصبح عمل هذه الطاقات "تقوى" أما إذا تعطل هذا النبع أو سُدّ أو استبدل به غيره فإن الريّ ينقطع أو يفسد أو يضطرب ولا تروي الميول والقوي ريّا متوازنا وعندئذ يكون انحراف الإنسان وخيبته كما قال الله عزّ وجلّ: ﴿وقَد خابَ مَن دَسّاها﴾ (الشمس: ١٠)

ويصبح عمل هذه الطاقات المنحرف فجوراً.فإذن منَّ الله علي عباده جميعاً أن جعل الإيمان والتوحيد فى فطرة كلّ إنسان، وجعله عهدا وشهادة وموثقا كما قال الإمام على (ع): «فبعث فيهم رُسُلَهُ وواتَرَ إليهم أنبياءهُ لِيستأدُوهم ميثاق فطرتِهِ.» (نهج البلاغة: الخطبةالأولى)

٣. النيّة

النيّة فی الإسلام رکن فی الشعائر. وهي قصد التوجه القلبی إلی الله سبحانه وتعالی مع توافر العزم والتصميم ومع توافر الرؤية الواضحة للدرب والهدف، والوسيلة والأسلوب. فإذن منطلقها القلب المرتبط بالفطرة، فهي توفّر تهيئة للنفوس بذلک قبل مباشـرة العمل وتثبيتاً للصلة الخالصة مع الله. وهي فی الحقيقة تهب النفس الطمأنينة والأمن. النية قضية يتفرد بها الإسـلام. وهي الأسـاس الذی يجب أن يقوم عليه العمل حتی يُقبَل عند الله، علي أن يکون العمل خاضعا لله.

فعن رسـول الله صلي الله عليه وآله وسلّم قال: «إنما الأعمال بالنيات والخواتيم.» (عابدينی مطلق، ١٣٨٧م: ١٢٦)

وهـي وعی وإدراک للعمل الذی يُقبل عليـه المؤمن مهما کان العمل، کلمة تقال أو أدبا يخطّه، أو فعلا يقوم به إنها تطرد الغفلة والارتجال، وتقوّی العزيمة وصدق التوکل.

«النيـة توفّر الحوافز الإيمانية إلی المبادرة الذاتية، وتدفع المؤمن إلی أن يلتزم حدود الله، فلهـا دور عظيم فی الأدب ودور قوی فی الأسـلوب... إنها القـوة الدافعة للجمال الفـنی، وهي التی تهب الموهبة طاقة الحرکة والعمل، فتُولد الخفقة فی الجمال والدفقة فی العطاء. إن النية هي مفتاح يَنبوع الإيمان والتوحيد ليروی النبع عندما تفتحه النية جميع القوي العاملة فی الفطرة ريّا متوازنا. (النحوی، ١٩٩٣م: ٢٣٧)

والنقطة الأولی اللائقة بالذکر هي أنّ النية طاقة فی کلّ انسان إمّا مؤمنا متقيا صالحا وإمّا فاسـدا کافرا فاجرا. فالمؤمن الصادق تتجه نيته إلی الله سبحانه وتعالی علي وعی وعزيمـة وتصميم. أمّا الکافر فتتجّه نيته إلی الدنيا وشـهواتها علي حذرٍ وفتنةٍ يُزيّن له الشـيطان بها عمله حتی يحسبه وعيا، ثمّ تنکشـف له الحقيقة ويُذهَب عنه الحذر وتُرفَع عن عينيه الغشاوة إن عاد واهتدي، أو يوم القيامة: ﴿لَقَد كُنتَ فی غَفلَةٍ مِن هَذا فَکَشَفنَا عَنکَ غِطَاءَکَ فَبَصَرُکَ اليَومَ حَديدٌ﴾ (ق: ٢٢)

والنقطـة الثانية اللائقة بالذکر هي أن من الممکن أحيانا رؤية بعض مظاهر الخير فی عمل رجل فاسـد أو فاجر أو کافر. فلا يکون ذلک إلا من أثر البقيّة الباقية من الفطرة المشوّهة، فيکون العمل غير مرتبط بالنية الصادقة لله، فلا يُقبَل عند الله کما يقول القرآن

الكريم: ﴿وقَدِمنا إلى ما عَمِلوا من عَمَلٍ فجَعَلناه هَباءً منثوراً﴾ (الفرقان: ٢٣)

٤. العقل والتفكير

إنّ العقل طاقة فى كيان الإنسان، والقرآن الكريم يعبرّ فى كثير من آياته عن هذه الطاقة بالقلب أو اللب والذى نفهمه من ذلك أن القلب هو الذى يسيطر أو يغذّى سائر الأجزاء. كقوله سبحانه وتعالى: ﴿أَفَلَم يَسيرُوا فِى الأَرضِ فَتَكونَ لَهُم قُلوبٌ يَعقِلُون بِها أَو آذانٌ يَسمَعُون بِها فإنّها لا تَعمي الأبصارُ ولكِن تَعمَى القُلوبُ الَّتى فِى الصُّدُور﴾ (الحج: ٤٦)

والعقل حين يعمل يُطلِق التفكير. والعقل والتفكير يمثلان قدرة الإنسان علي التأمل والتدبّر، والدراسة والبحث، وجمع المعلومات وتركيبها وتحليلها، والنظر والاستكشاف، والفهم والاستيعاب، والتنسيق، واتخاذ القرار والموقف.

٥. العاطفة والشعور

العاطفة هى طاقة أخري فى الإنسان، إنها القوة التى تهيِّء العين فتدمع، وتدفع القلب فيخفق، إنها تطلق الحنان أو القوة، والرحمة أو الغلظة واللطف أو الخشونة. (النحوى، ١٩٩٩م: ٢٢٤)

إنها طاقة فى الإنسان لاتعمل وحدها، ولكنها تعمل مع سائر القوي فى كيان الإنسان، وهى من أهم القوي التى تعمل معها طاقة العقل والتفكير. فحينا تغلب طاقةُ التفكير، وحينا تغلب العاطفة، وحينا آخر تتوازنان.

٦. الموهبة

هي طاقة خاصة متميزة يهبها الله لمن يشاء من عباده. والمواهب متعددة ومنها الموهبة الفنية الأدبية. وهذه الطاقة يختلف مستواها أيضا من رجل إلى رجلٍ، ولكنها فى جميع الحالات ترعي وتنمّى بعض الطاقات فى فطرة الإنسان. ويرعاها كذلك الإيمان والتوحيد ومن خلال هذه الرعاية التى تتم فى ذات الإنسان وفطرته. (النحوى، ١٩٩٩م: ٢٥٣) فى الحقيقة تطلق الموهبة التفاعل بين قوّتى الفكر والعاطفة، لينطلق النصّ الأدبى الفنّى الملتزم بالإسلام.

٧. الميول والرغبات

«لقد غرس الله فى فطرة الإنسان ميولا ورغبات، منها الميل إلى الجمال والميل إلى الكشف عن الحقيقة، والرغبة إلى الإحسان والميل إلى الكمال.» (جمعى از نويسندگان، ١٣٦٧ش: ٦٩)

فالإنسان على أساس ميله إلى الجمال يميّز الجميل من غيره ويرجّحه، ويميل إليه سواءٌ أكان صورةً، أو فعلا، أو نصّاً أدبيّاً، أو خلقا طيبا، وإنه على أساس فطرته يميل إلى أن يكشف عن الحقائق ويصل إليها ويعترف بها فى أى مجال كانت، وهكذا أنه يرغب أن يُحسِن إلى الآخرين قولا وفعلا، ويميل إلى الكمال ويبحث عنه ولأجل هذا لايتوقف طول حياته عن كسب العلم والأدب والمعرفة.

ويرى على أساس فطرته التوقف والسكون سدّا ورادعا للوصول إلى الكمال. فإذن إنه يميل إلى عبادة الله ومعرفته لأن الله تبارك وتعالى هو الكمال المطلق إلا أنّ الإنسان المسلم يري عبادة الله فرضا علي نفسه.

إن هذه الميول والرغبات ترتوى من نبع الإيمان والتوحيد حتّى تؤدى المهمة التى خُلِقَت له.

ولو لم يرتو بالإيمان والتوحيد والنية الخالصة فعندئذٍ تصاب الفطرة بالخمول. وعندما تصبح الفطرة خاملة فلايميّز صاحبها الجميل من الكريه، ولايكشف عن الحقيقة ولايعترف بها، ولايرغب إلى الإحسان، ولافرق لديه عندئذ بين الإحسان والإساءة، ولايبحث عن الكمال ويتوقف فى طريقه إليه، وفى النهاية يفقد الطريق الصواب الذى كان يبحث عنه قبل خمول فطرته.

دور "المسؤولية" فى الأديب المنتج من رؤية قرآنية

إنّ الأديب المنتج حسب الرؤية القرآنية نقصد به هنا الأديب الملتزم بالإسلام الذى يضع تعاليمه نصب عينه فى كل إبداع أدبى. ومما ذكر يتبين أن الفطرة والعوامل المدروسة فيها، ليست هى كل الطاقات والقوي التى وضعها الله فى الإنسان الأديب، ولكن علي أساس الاعتقادات بالإسلام وأحكامه وأصوله، لاشك أنّ هذه العناصر أهمّ ماتُعرف فى الإسلام، ولاشك أن هناك عناصر أخري خفيّة نجهلها فيعطى الله الأديب المؤمن الملتزم

بل يُلهمه خلال خلقه للنصّ الأدبى. (النحوى، ١٩٩٩م: ٢٤٩)

وهناک عنصر آخر يليق بالذكر والدراسة تُسمّى "بالمسؤولية". وهي التى تجد دورها بعد منح العناصر والطاقات الأخري للأديب، ولاسيما بعد عنصرين مهمين وهما "العقل والتفكير" و"الشعور والعاطفة" إن الإنسان لايُترک بعد أن أعطاه الله هذه العناصر والطاقات، بل جعل الله له مسؤولية محدّدة فى الحياة والمجتمع، حتى يُحاسب عليها يوم القيامة، وكان من أهمها مسؤولية الأديب عن كلمته وتعبيره.

كما يقول الله تبارک وتعالى: ﴿إنَّ السَّمعَ وَالبَصَرَ والفُؤادَ كُلُّ أولئِکَ كانَ عَنهُ مَسؤُولاً﴾ (الإسراء: ٣٦)

وعلى هذا الأساس لايُتوقع من الأعمي أن يري، ولايُتوقع من المجنون أن يعقل ويفكّر كعاقل سليم، لماذا؟ لأن فاقد الشيء لم يكن معطياً له ولايُسأل عمّا ليس له من القوة والطاقة. فعلى العكس يتوقع من البصير أن يرى والعقيل أن يفتكر، وهذا هو مسؤوليتُه بسبب الشيء الذى أعطاه الله إيّاه.

فإذن، المسؤولية قضية رئيسة فى الإسلام، وفى الأدب الملتزم بالإسلام، وحسب الرؤية القرآنية وهذه من أهم نواحي الاختلاف بين النظرة الدينية والعَلمانية فى مختلف ميادين الحياة بعامة، وفى ميدان الأدب والأسلوب والأسلوبية بخاصة.

الأدب الملتزم بالإسلام فى الحقيقة نابع من الإنسان المؤمن، مرتبط به ملاصق له. فهو مسؤول عن كلمته ومحاسَب عليها.

أمّا النقطة اللائقة بالذكر، فهى أنّ مستوي المسؤوليات تختلف فى كل إنسان، فتؤثر فيها العوامل المختلفة منها الظروف والبيئة ونحوهما، فمثلا مسؤولية الإمام تختلف عن مسؤولية المأموم فى المجتمع، كما أنّ مسؤولية المعلّم تختلف عن مسؤولية التلميذ فى الصف.

فإذن، لكل أديب مؤمن مسؤولياته الخاصة التى تقتضيها القوي والطاقات التى وهبها الله له.

ولادة الموضوع الأدبي وموضع الأسلوب فيه من وجهة نظر قرآنية

فى دراسة الاتجاهات الغربية والعلمانية للأسلوبية يبدو أن بعضهم يري أن الموضوع

الأدبي هو ثمرة تجربة شعورية فحسب، فيركّزون تركيزا شديدا علي الناحية الشعورية حتى كأنها هي العنصر الوحيد المولّد للأدب وموضوعاته. ويري آخرون أن العقل والفكر والحكمة مصدر الأدب وموضوعاته، ويُغفلون الشعور والعاطفة إغفالا كبيرا. ويري آخرون أن الواقع وحده مصدر الأدب وموضوعاته. (النحوى، ١٩٩٤م: ٢٤٨) وبالرجوع إلى الفكر والفلسفة والأدب منذ اليونان حتى العصر الحاضر، يُثبت أن مسيرة ذلک كلّه كانت تعتمد جزئية تحسبها هي الحق الشامل، أو تجعلها الحق الشامل. والجزئية نفسها من تصور بشرى مجزوء لايعتمد علي التصور الشامل.

يرى الدكتور النحوى أنّ الموضوع هو القضية التى يعرضها النصّ الأدبى من خلال الصياغة الفنية وسائر العناصرا لفنية الأخري واصفا له فى الأدب الملتزم فى الإسلام وصفا جامعا إذ يقول: «الموضوع فى الأدب الملتزم بالإسلام ممتد امتداد الحياة والكون، ويتجاوز الحياة الدنيا إلى الآخرة، إنه يدخل أغوار النفس البشرية، وآفاق الكون وميادين الحياة، ويبحث ويتأمل ويتدبّر، يصف ويروى ويعظ، ينصح ويوجّه، يقوّى ويدعم الحق ويجاهد ضد الباطل، ليري فى كل ميادينه آيات الله البينات... إنه تفاعل المؤمن مع الحياة والواقع من خلال إيمانه ورسالته.

وكان من رحمة الله أن جعل للمؤمنين النموذج الأعلي، النموذج المعجز المتمثل فى الوحى المتنَزل من عند الله على محمد(ص)، قرآنا عربيّا غير ذى عوج، معجزا لايستطيع أحد من الإنس والجنّ أن يأتى بمثله، ميسّرا للذكر حتى يسّهل علي كل إنسان آمَن واهتدي وعرف العربية أن يتلو كتاب الله ويتدبّره ليمارسه فى الحياة الدنيا، حتى كانت ممارسة منهاج الله فى الواقع البشرى هي محور الأمانة التى يحملها الإنسان، وأساس الخلافة فى الأرض، وجوهر العبادة فى الحياة الدنيا، ومعنى عمارة الأرض بحضارة الإيمان وساحة الابتلاء والتمحيص الذى كتب الله علي بنى آدم. فمنهاج الله ودراسته وتدبره يفتح للانسان آفاق الكون وميادين الحياة ليتولد الموضوع الأدبى فى فطرة المؤمن، فى قلبه وعقله وأعصابه وكيانه كله ليخرج الموضوع الصادق من أعماق أعماق نفسه.» (المصدر نفسه: ٢٤٩)

فإذن الموضوع الأدبى فى الإسلام هو ثمرة الإنسان المؤمن مع الحياة من خلال إيمانه

ورسالته التی يحملها فی الحياة الدنيا، وإن هذا التفاعل بين الإنسان والحياة يستغرق فطرة الإنسان والقوي والطاقات العاملة فيها.فإذا تكوّن الموضوع فی نفس الإنسان علي أساس هذا التفاعل،فإن القوي تعمل لتطلقه نصّا مستكملا عناصره وخصائصه، مستفيدا من كل العوامل المؤثرة فی حياة الإنسان، سواء أكانت ذاتية داخلية، أو كانت خارجية مكتسبة.

من بين القوی والطاقات التی ذُكرت سابقا فإنّ عوامل مثل "العقل والتفكير" و"العاطفة والشعور" تتميز بأهمّية خاصة فی بناء النصّ الأدبی.

ولإيضاح دور هاتين الطاقتين فی بناء النصّ الأدبی يمكن تشبيههما بالقطبين، وتشبيه الأحداث والتجارب التی يمرّ بها الإنسان بالشحنات الكهربائية التی تستقرّ علي هذا القطب أو ذاک، مع مسيرة الحياة تزداد التجارب، فتزداد الشحنات علی القطبين.

ثُمّ تظل شحنات الزاد من العلم واللغة والتجارب والأحداث تتجمّع علي قطبی الفكر والعاطفة، حتی تأتی اللحظة المناسبة بقدر من الله سبحانه وتعالی، فيصبح معها طاقتا الفكر والعاطفة، وماتحملان من شحنات مستعدّتين للتفاعل بينهما، فتتحرک الموهبة فی تلک اللحظة، وتُحرّک التفاعل، وتُطلق من التفاعل الومضة والشعلة نصّا أدبيا مستكملا خصائصه الفنية والإيمانية. (المصدر نفسه: ٢٥٢)

إذن فإن الإنتاج الأدبی والنص الفنی، بكامل خصائصه الإيمانية والفنية، هو نتاج هذا التفاعل فی ذات الإنسان، وفی فطرته، بين طاقتين رئيستين هما الفكر والعاطفة، أو العقل والتفكير والشعور والإحساس وكما ورد آنفا يساهم فی هذا التفاعل القوي والطاقات والميول التی أودعها الله فی فطرة الإنسان.

هناک سؤال آخر وهو مَبدَئية بناء الأسلوب فی الإنتاج الأدبی والنصّ الفنی.

يری الدكتور النحوی أن الأسلوب يبتديء مع أول خطوة يخطوها الأديب فی الصياغة الفنية قائلا فی وصفها:

«فالصياغة الفنية هي اختيار اللفظة، وربط اللفظة باللفظة، والتعبير بالتعبير، ثم الفقرة بالفقرة، أو بيت الشعر ببيت الشعر، أو الصورة بالصورة، والحركة بالحركة، والنغمة بالنغمة، حتی يتكامل النصّ الفنّی، ويتكامل المشهد بجميع ألوانه وصورته وجرسه،

وتبتديء الصياغة الفنية بالكلمة، وللكلمة أربع خصائص توفّر لها القدرة على الدخول في الصياغة الفنية. هذه الخصائص الأربع هي:

- المعنى المعجمي.
- الظلال المكتسبة من تاريخ استعمالها وتاريخ اللغة.
- قوة الارتباط من لفظة سابقة ولفظة لاحقة.
- ثم الجرس والنغمة.

لتكون اللفظة بذلک لبنة إلى لبنة ليقوم النصّ الفني بتكامله، فالكلمة بخصائصها الأربع المتماسكة تساهم في الصياغة الفنية ونجاح الأديب يبرز في اختيار الكلمة التي تجمع هذه الخصائص الأربع لكلمة أخري حتى تتكامل الصياغة. من هنا يبدأ بناء الأسلوب، ويبدأ الأسلوب عمله. إنه يبتديء باختيار الكلمة بخصائصها الأربع. إذن فإنّ الأسلوب يبتديء في نفس اللحظة التي يبتديء فيها بناء النصّ الأدبي ويمضي معه، ويتكامل الأسلوب حين يتكامل النص الأدبي.» (النحوي، ١٩٩٤م: ١٠٣)

وهنا على أساس ما ذُكر من العناصر المتعلقة في ذات الأديب وفطرته، إن هذا التفاعل والبناء يتمّ في داخل الإنسان، في ذاته من خلال شبكة ممتدة في كيانه كلّه، لتكوّن هذه فطرته التي فطره الله عليها والقوي العامل فيها. إذن فإنه عمل واع لايمكن أن يكون بطريقة لاشعورية، إنه عمل واع لأن النية عامل من عوامل بنائه، ولأن الفكر والشعور عاملان رئيسيان، تستقر عليهما شحنات الواقع والنشأة والأحداث والتجارب. إنّه عمل واعٍ لأن الأديب مسؤول ومحاسَب علي كلمته. فلا يكون في اللاواقع ولا في الغيبوبة والسكر والخَدَر، والشهوة المجنونة والهوي الغالب. إنه عمل الإيمان والتوحيد الذي يجعل كلَّ كلمة عبادة، وكل عبادة خشوعا، وكلَّ خشوع حافزا لانطلاقة وعمل، وسعي وبذل، وكل ذلک خاضع للمسؤولية والحساب. وعلي هذا الأساس يكون لكل قوة عاملة في هذه الشبكة الممتدة في كيان الإنسان وفطرته دور في بناء "الأسلوب" في النصّ الأدبي.

النتيجة

١. الموضوع الأدبي في الإسلام هو ثمرة الإنسان المؤمن مع الحياة من خلال إيمانه

ورسالته التى يحملها فى الحياة الدنيا، وإن هذا التفاعل بين الإنسان والحياة يختص فطرة الإنسـان والقوي والطاقات العاملة فيها. إذن فإنّ الإنتاج الأدبى والنصّ الفنى، بكامل خصائصه الإيمانية والفنية، هو نتاج هذا التفاعل.

٢. مع ولادة الموضوع والنصّ يُولَد "الأسـلوب" فيكون الأسـلوب جزءا من النصّ الأدبى الفنى، داخلا فى نسـيجه وبنائه، لاينفصل عنه. وهو عنصر أساسـى من العناصر الستة المتشابكة التى تبنى الأدب من المنظور القرآنى والأحاديث الشريفة، وهى الإنسان والعقيدة والموضوع الأدبى والصياغة الفنية والجنس الأدبى والأسلوب.

٣. هناك ارتباط وثيق بين الأسلوب والأسلوبية. فهما متلازمان عادة غير أنّ هناك فوارق بينهما تتجلى فى كون الأخيرة علما، وليس ذلك ينطبق على الأسـلوب. كما أنّ هناك فوارق أخرى وردت الإشارة إليها فى ثنايا البحث.

٤. إن أهم عنصر من عناصر الأسـلوب الأدبى من منظور القرآن الكريم هو الفطرة والإيمان والتوحيد ويمكن اعتبار الفطرة المسـتودع الذى يضم مختلف القوى والقدرات التى أودعها الله منها كما أن الإيمان بالله والتوحيد هو الطاقة الأساسية التى وضعها الله فى فطرة الإنسان.

٥. إن لنية الإنسـان الدور الأكبر فى أسـلوبه الأدبى. فالنية فى الإسلام هى ركن فى شـعائر وهى بهدف التوجه القلبى إلى الله سـبحانه مع توافر العـزم والرؤية الواضحة للهدف.

٦. العقـل هـو عنصر آخر من عناصر الأسـلوب من منطلق القـرآن الكريم وثمرته التفكير والتأمل والتدبر.

٧. إن ما ذكر من عناصر الأسـلوب إذا ائتلف مع عاطفة الأنسان وشعوره وعملت مع سائر القوى فى كيان الأنسان يحدث التوازن فى الأسلوب الأدبى خاصة عندما تجتمع العاطفة مع العقل.

٨. تتميـز الموهبة بكونها غير مكتسـبة فهى هبة من الله لمن يشـاء من عباده وهى متعددة ومن أهمها الموهبة الفنية الأدبية وهى التى تميز الأسلوب من إنسان إلى آخر.

٩. إن سـيطرة الإنسان على ميوله ورغباته وتسخيرها فى سبيل الهدف الإلهى الذى

يسعى إليه الإنسان المؤمن تنعكس بشكل مباشر على أسلوب الأديب.

١٠. إن دور المسؤولية أهم من بقية العناصر المذكورة. فإن الأديب المنتج حسب الرؤية القرآنية يقصد به الأديب الملتزم بالإسلام الذى يرى نفسه مسؤولاً أمام كل ما ينتجه ويبدعه، وبذلک نرى أهمية هذا العنصر فى الأسلوب الأدبى عند كل أديب ملتزم بالإسلام.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

ابن خلدون. (١٣٢٧ق). مقدمة ابن خلدون. لامک: طبعة مصر.

ابن منظور. (١٩٨٨م). لسان العرب. بيروت: دار إحياء التراث العربى.

أحمدسليمان، فتح الله. (١٩٩١م). الأسلوبية مدخل نظرى ودراسة تطبيقية. لامک: الدارالفنية للنشر والتوزيع.

أنيس، إبراهيم؛ منتصر، عبدالحليم؛ الصوالحى، عطية؛ أحمد، محمدخلف الله. (١٣٦٧ش). المعجم الوسيط. الطبعة الثالثة. لامک: مكتب نشر الثقافة الإسلامية.

الجرجانى، عبد القاهر. (١٩٨١م). دلائل الإعجاز. بيروت: دار المعرفة.

جمعى از نويسندگان. (١٣٦٧ش). معارف اسلامى (١).چاپ پنجم. طهران: سازمان (سمت).

خليل، إبراهيم. (١٩٩٧م). الأسلوبية ونظرية النص. بيروت: مؤسسة العربية للدراسات والنشر.

خليل، إبراهيم. (٢٠٠٢م). فى النقد والنقد الألسنى. عمان: عاصمة للثقافة العربية.

الزبيدى، محمد مرتضي الحسينى. (١٩٦٧م). تاج العروس من جواهر القاموس. تحقيق عبد الكريم الغرباوى. بيروت: دار الهدية للطباعة والنشر والتوزيع. الزرقانى، محمد عبد العظيم. (١٤٠٨ق). مناهل العرفان. بيروت: دار الفكر.

الزيات، أحمدحسن. لاتا، دفاع عن البلاغة.

الشايب،أحمد. (١٩٤٥م). الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب العربية. مصر: مكتبة النهضة المصرية.

الطوسى، أبو جعفر محمد ابن الحسن. التبيان فى تفسيرالقرآن. بيروت: دار إحياء التراث العربى.

عابدينى مطلق، كاظم. (١٣٨٧ش)، مجموعه ى كبير، نهج الفصاحة، نشر فراگفت، چاپ پنجم.

عياشى منذر، لاتا. مقالات فى الأسلوبية. سورية: منشورات اتحاد الكتاب العرب.

فضل صلاح، (١٩٩٨م). علم الأسلوب، مبادئة وإجراءاته. ط١. القاهرة: دارالشروق.

الفيروزآبادى، مجد الدين محمدبن يعقوب. (١٤١٩ق). القاموس المحيط، بيروت، مؤسسة الرسالة،

ط٦.

الکلینی، محمد بن یعقوب.(١٣٦٥ش). أصول الکافی. تهران: دار الکتب الإسلامیة.

الموسوی،أبوالحسن محمد بن الحسین،(١٣٨٧ق) المعروف بالشریف الرضی. نهج البلاغة،ضبط نصّه وابتکر فهارسه العلمیة الدکتور صبحی الصالح. ط١. بیروت: دار الکتاب اللبنانی.

النحوی، عدنان علی رضا. (١٩٩٩م). الأسلوب والأسلوبیة بین العلمانیة والأدب الملتزم بالإسلام. ط١. لامک: دار النحوی للنشر والتوزیع.

النحوی، عدنان علی رضا. (١٩٩٤م). الأدب الإسلامی إنسانیته وعالمیته. ط١. دار النحوی للنشر والتوزیع.

النحوی، عدنان علی رضا. (١٩٩٣م). النیة فی الإسلام وبعدها الإسلامی. ط٣. لامک: دار النحوی للنشر والتوزیع.

المواقع الإلکترونیة

السنانی، بندر مبارک. مقال تحت عنوان «الأسلوبیة العربیة والبلاغة العربیة». الموقع

WWW.merbad.net/vb/showthread.php

صبری، مسلم. مقال تحت عنوان «هل الأسلوبیة مدرسة أو منهج نقدی». الموقع(www.26sep.net)

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثانية – العدد الثامن – شتاء ١٣٩١ش/كانون الأول ٢٠١٢م
صص ١٠١ ـ ١١٤

النقد الأدبي العربي المعاصر وتأثره بالمناهج الغربية «دراسة وتحليل»

حسن مجيدي*
سيدمحمد أحمدنيا**

الملخص
يعتبر النقد الأدبي من أبرز مظاهر الأدب العربي المعاصر فقد تأثرت هذه الظاهرة في العصر الحديث بمباحث النقد الغربي وذلك لاتّصال العرب بالآداب الغربية. تعود أسباب تأثر النقد العربي بالغرب إلى مؤثرات كالنقد المقارن والمدارس النقدية كمدرسة الديوان ورجالها. والعرب – رغم هذه التأثيرات التي تعتبر لازما للمجتمع المثقف والنشيط ولابد منها – لم ينس التراث العربي في هذه التيارات النقدية، ولم ينفصل عن الأصالة والقديم تماما. فانطلاقا من هذا نعالج في هذا المقال بشكل وصفي و مكتبي، المؤثرات الأجنبية على النقد الأدبي العربي المعاصر.

الكلمات الدليلية: الأدب العربي الحديث، النقد الأدبي، تأثير التيارات النقدية الغربية في النقد الأدبي.

---

*. جامعة تربيت معلم في سبزوار، إيران. (أستاذ مساعد).. Majidi.dr@gmail.com
**. مدرس وزارة التربية والتعليم. (ماجستير في اللغة العربية وآدابها).
التنقيح والمراجعة اللغوية: د. مهدي ناصري
تاريخ الوصول: ١٣٩٠/١٠/٢٠هـ. ش تاريخ القبول: ١٣٩١/٩/١٢هـ. ش

المقدمة

يُعدّ والتأثير علاقة متبادلة بين الحضارات الحية في الميادين العلمية والأدبية وقد كان النقد الأدبي العربي من الميادين التي شهدت التأثر والتأثير. إن أثر النقد الغربي على النقد العربي الحديث بارز لأن الواقع العربي الجديد يطلب ضرورة جديدة في المجال الأدب والنقد كما يطلب الأدباء و الشعراء العرب ضرورة جديدة في رأيهم وفكرهم ويبحثون عن أشكال جديدة فرضتها الحياة المعاصرة ضمن دائرة الحداثة الغربية. والناقد يواجه أجناسا أدبية لم تعرفها الثقافة العربية القديمة بينما نقرأ في ضوء النقد العربي القديم نصوصا مسرحية وروائية وقصصية متأثرة بالآداب الغربية كما نقرأ الشعر العربي الحديث في ضوء القواعد التي وضعها النقد الغربي ويتسلح ببعض أدواته المعرفية التي تطورت تطورا كبيرا بفعل تطور العلوم الحديثة ولهذا تأثرت قواعد النقد العربي منذ بداية القرن العشرين بالتيارات الغالبة في أوروبا.

المؤثرات على النقد العربي في القديم

لقد أجمع الباحثون المعاصرون من عرب و مستشرقين على وجود التأثير الهيليني في "نقد الشعر" غير أن الخلاف بقي قائما بينهم حول هذا التأثير. هل هو فلسفه الإغريق عامة أو فلسفه أرسطو خاصة، بل إن منهم من يجادل في تأثير فكر أرسطو برمته على "قدامة " و يحصره في كتاب (الخطابة) وحده، بينما يرى بعضهم أن قدامة أخذ من الخطابة و من الشعر مما يعتبر "طه حسين" أول من لفت الأنظار إلى الصلة التي تربط النقد بالفكر اليوناني ومن خلال كتاب "نقد الشعر". (طالبي، ١٣٨٤ش: ٤٢) ومن أهم مصادر النقد التي انشغلت بالثقافة اليونانية وحاولت أن تخضع البلاد العربية لأصول أرسطو، كتاب نقد الشعر لقدامة بن جعفر، وتأثر قدامة بالفكر اليوناني في تنظيم كتابه، فجعله ثلاثة فصول مقتديا بأرسطو. (ضيف، لاتا: ١٦)

قال "أمجد الطرابلسي" إن "قدامة" تأثر ببلاغة أرسطو (خطابته) وليس بكتاب فن الشعر ويتفق مع الباحثين السابقين "طه ابراهيم" حين يقول: « فقد ترجم كتاب (الخطابة) لأرسطو في النصف الأخير من القرن الثالث، ترجمه "إسحاق بن حنين" و قرأه "قدامة بن جعفر" و انكب عليه انكبابا وعمل على الانتفاع بأصوله و رسومه في نقد

الشعر العربى.» (عباس، ١٩٨١م: ١٢٩-١٣٠)

المؤثرات على النقد العربى فى العصر الحديث

وقف النقد الأدبى حائرا بين الدعوة إلى المحافظة على التراث القديم أو إلى الحركة التجديدية و بين الدفاع عن الأدب الإسلامى والأخلاق والسنن الاجتماعية ومنجزات الحضارة الإسلامية ودراسة رجالها وأعلامها دراسة حديثة فى نزعة عقلانية؛ وبين مقاومة التيار الغربى أو إخضاع الأدب للتجديد والتعريب ومهاجمة الأدب الشرقى والدعوة إلى الآداب الغربية وترويج مذاهبها، فمن ثم دخل معارك أدبية أدت إلى ظهور مدرستين رئيسين فى النقد الحديث كما كان فى الأدب: ١. المدرسة النقدية التقليدية. ٢. المدرسة النقدية التجديدية. فقد تمثلت المدرسة الأخيرة فى المثقفين المتعلمين من الجيل الجديد، المتأثرين بالثقافات الأجنبية والعلوم الجديدة الذين يطمحون العيش بين أبناء جيل النهضة. (صابرى، ١٣٨٥ش: ١٢٧-١٢٨)

ولندع النقد الأجنبى فى تصورات أصحابه وتنظيراتهم و ممارساتهم فكل أولئك نتاج حضارة ذات فلسفة معقدة وأما عندنا - نحن العرب- فى عصرنا هذا فثمة رقعة مكانية علت فيها أصوات النقاد. وتلك الرقعة التى علت فيها هذه الأصوات هى مصر كمركز العالم العربى ومع ذلك كان المهاجرون العرب فى الأمريكيتين يبذلون الجهد لاسيما فى أوائل القرن العشرين للتنبيه بكتاباتهم إلى أن النقد العربى يحتاج إلى إعادة نظر شاملة وهكذا أخذ مجددوا العصر يضاعفون نشاطهم لربط نقودهم بالتيارات الأوروبية. (احمد كمال زكى، لاتا: ٦٧)

وكان النقد الأدبى فى مصر من أبرز مظاهر الأدب العربى المعاصر وكان النقد قوى المعارضة متصل النسب بالسياسة. (الجندى، ١٩٥٧م: ٨٩) ولم يقتصر هذا الأمر على الدراسات النقدية فى مصر بل امتد إلى المغرب العربى والمشرق وبلاد الغرب التى تواجد فيها المهاجرون العرب. فتأسست الرابطة القلمية فى المهجر الشمالى التى تبنت مثل مدرسة الديوان المذهب الرومانسى فى الأدب و النقد. وكان تأثر أعضاء هذه الرابطة بالاتجاهات النقدية الغربية الحديثة مباشرا بسبب تواجدهم فى البلدان الأجنبية. (غسان السيد، مجلة الموقف الأدبى)

فلما وقف أبناء الأمة العربية بعد الاتصال بالغرب على الأساليب النقدية لدى الغرب أدركوا أن للنقد أصولا وطرقا ومقاييس علمية راقية وقواعد فنية لها أثر كبير في كشف غوامض العلل والأسباب وبها تحدد للنقد حدوده، كما كان لكل علم وفن حدود وقواعد. فتسربت تلك المبادئ و الأصول وتلك القواعد والفنون إلى الأدب العربي ونقده بفضل هذا الاحتكاك كما يعترف به محمد أمين حسونة في قوله: «أفلا يحق لنا أن نقر في صراحة بأنه لاتوجد في الأدب العربي أساليب نقد صحيحة بالمعنى المعروفة به في آداب الشعوب الراقية.» (صابري، ١٣٨٥ش: ١٣٠) ويقول قسطاكي: «لم يكن النقد المعروفة عند العرب في عصر من العصور ومع أن الانتقاد من الغرائز التي عرفوا بها في كل زمن فلم يحددوا له أسماء ولااشتقوا من اسمه فنا غير ما هو معروف عندهم من نقد الدراهم أي تمييز جيدها من زيفها.» ولايعني قسطاكي بذلك نفي جهود العرب عن هذا الميدان وإنما وقف بهم الجهد عن بعض حدوده التي لاتجزئ بالقياس إلى ما هو عليه في أوروبا. فكان كتابه لذلك أول كتاب في اللغة العربية يوطيء أكناف هذا الفن ويحدد قواعده ورسومه. (حليمي مرزوق، ١٩٨٣م: ٢٦٣و٢٦٤) وفي كتب محمد مندور النقدية فإنه يعتمد في تعريف الأدب على ما هو شائع عند الأروبيين ويقول: «إن الأدب نقد للحياة وكلمة النقد في هذا التعريف تستعمل بمعناها الاشتقاقي فهي مأخوذة من الفعل اليوناني ومعناه "يميز" فكلمة النقد الأروبية معناها إذن هو تمييز العناصر المكونة للشئ الذي ننقده.» (صابري، ١٣٨٥ش: ١٤٥)

وتأثرت قواعد النقد العربي منذ بداية القرن العشرين بالتيارات الغالبة في أوربة، فظهر كتاب طه حسين (في الأدب الجاهلي) متأثرا بفلسفة ديكارت، كما ظهر للعقاد كتاب (ابن الرومي، حياته و شعره) وكتاب آخر عن أبي نواس، متأثرا بالمباحث التاريخية والبيولوجية والسيكولوجية. وشكل العقاد إلى جانب إبراهيم عبدالقادر المازني وعبدالرحمن شكري مدرسة الديوان التي تأثرت بالرومانسية الغربية من النقد. (ربيعي، ١٩٦٨م: ١٧٥)

أما استفادة طه حسين من منهج ديكارت في كتابه عن الشعر الجاهلي وفي كتبه الأخرى فيتمثل بتلك النزعة العقلانية التي تريد أن تخضع كل الظواهر الفكرية

للتمحيص والنقد العقلين، ومن ناحية التاريخ الأدبى فقد استفاد طه حسين من هذا المنهج فى امتلاك تلك النظرة النقدية العقلية التى وضعت علم القدامى كله موضع التجربة والاختيار. بالإضافه إلى هذه المؤثرات يذكر طه حسين أثر بعض الأساتذة الطليان الذين طبعوا حياته العقليه بطابع النقد الحديث. من هؤلاء نالينو الذى عمق فهم طه حسين فى دراسة الآداب وردها إلى مصادرها الأولى من المؤثرات الاجتماعية والسياسية كما دفعه إلى البحث عن أصل كل جنس من الفنون الأدبية وعن كيفية نموه أو انحطاطه وعن تأثير الأدباء بعضهم فى بعض. (الشاذلى، ١٩٨٩م: ٣٢٦) يقول طه حسين عن مؤثرات نالينو: «فمن الطبيعى أن يحدث فى نفوسنا أعمق الآثار وأبعدها مدى وأن يطبع حياتنا العقليه بطابع النقد الحديث. وليس من شک أن حقائق التاريخ الأدبى العربى قد تغيرت منذ ذلک الوقت فى كثير من أنحائها.» (حسين، ١٩٥٤م: ١٣)

وإلى جانب المجلات، وُجدت مجلة بيروتية أخرى هى مجلة (شعر) تدعو إلى الحداثة فى الأدب والنقد. وكان أدونيس ويوسف الخال من أشهر أعلامها الذين دعوا صراحة إلى تبنى المقاييس الغربية فى دراسة الأدب العربى قديمة وحديثة. (أدونيس، ٢٥٨) يقول أدونيس: «وكما أننا نعيش ومذاهب أدبية ابتكرها، هى أيضا الغرب.» أما يوسف الخال مؤسس مجلة (شعر) فيدعو إلى وعى التراث الروحى - العقلى العربى وفهمه على حقيقته وإعلان هذه الحقيقة وتقويمها كما هى دون ما خوف أو مسايرة أو تردد والغوص إلى أعماق التراث الروحى العقلى الأروبى وفهمه والتفاعل معه. (عياد، ١٩٣٣م: ٢٦٣)

وهناک العوامل الأخرى لتأثير الغرب فى النقد العربى الحديث مثل النقد المقارن و ظهور المدارس النقدية.

النقد المقارن

ظهر نوع جديد من الدراسات النقدية القائمة على المقارنة بين الأدبين العربى والأوربى، ومستفيدة من تطور الأدب المقارن فى أوربة مهد هذا الفرع المعروفى الجديد، مثل "تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب وفكتور هوغو" لروحى الخالدى و"منهل الوراد فى علم الانتقاد" للناقد السورى قسطاكى الحمصى الذى خصص الجزء الثالث من هذا الكتاب للحديث عن رسالة الغفران لأبى العلاء المعرى، والكوميديا الإلهيه

للشاعر الإيطالى دانتى. (السيد، مجلة الموقف الأدبى)

فمن الطبيعى أن تنعكس التطورات الأدبية على الدراسات النقدية فى العالم العربى ويخطو النقد العربى خطوات مع نقاد احتكوا بالآداب الأجنبية وأساليبها النقدية ويشهد الفن القديم أبوابا مستحدثة، كهذا الاتجاه النقدى الذى دعى بـ "النقد المقارن" وإن هذا الاتجاه النقدى يهتم بالعلاقات التى تقوم بين أدب وطنى كتب بلغة قومه وبين أدب أو آداب أجنبية، كما يهتم بدراسة العلاقات الأدبية القائمة بين كتاب وشعراء متشابهين فى إنتاجهم الأدبى. (صابرى، ١٣٨٥ش: ١٥١)

ومن الآخرين فى هذا الاتجاه النقدى محمد غنيمى هلال فى كتابه "فى النقد التطبيقى والمقارن" حيث تناول الكتاب أسس النقد الغربى والنقد العربى والتيارات النقدية المعاصرة، وكتابه الآخر "الأدب المقارن"، وهكذا غيره ممن كتب حول الأدب المقارن كمحمد مندور وعبدالسلام كفافى وطه ندى، وغيرهم من الأدباء فى خارج الوطن العربى. (المصدر نفسه: ١٥٢)

ومما لاشك فيه أن الدراسات المقارنة العربية، خاصة فى جانبها التطبيقى، قد تطورت تطورا كبيرا بعد هذه المرحلة، ولكن المهم، بالنسبة لبحثنا هو التأكيد على استفادة النقاد العرب من المنهج المقارن فى الدراسات الأدبية، هذا المنهج الذى ولد فى فرنسا عام ١٨٢٨م على يدى "آبيل فيلمان" ويقوم وفق وجهة النظر الفرنسية على دراسة التأثر والتأثير بين الآداب. أى دراسة الصلات التاريخية التى يمكن أن تنشأ بين آداب مختلفة اللغة.

إن هذه التغييرات التى طرأت على النقد العربى الحديث لم تسهم على الرغم من أهميتها فى تكوين خلفية معرفية ضرورية لتكوين نظريات نقدية عربية.

وهكذا بقى النقد العربى متأثرا بالمتغيرات النقدية الغربية. يرى الدكتور محمد مندور أن منهج الدراسة الأدبية لم يتبلور بعد فى بلادنا العربية ولا رسمت خطط ومذاهب. (مندور، لاتا: ١٤٧)

المدارس النقدية

ومن أكبر الظواهر الأدبية والنقدية التى تلفت نظر المؤرخ لتطورات النقد والأدب

المعاصر فی القرن العشرین ظهور المدارس النقدیة ومن أقوی هذه المدارس هی "مدرسة الدیوان" ورجالها: «عباس محمود العقاد وعبدالرحمن شکری وإبراهیم عبدالقادر المازنی.» (طالبی، ۱۳۸۴ش: ۱٤۰)

والتفت حولهم عدد من الشباب الناهضین الذین تزودوا بقسط وافر من الثقافة العربیة والإنجلیزیة منهم: عبدالرحمن صدقی وعلی أدهم ومفید الشوباشی وعبدالحمید السنوسی وعبداللطیف النشار وغیرهم.

وتأثر شعراء مدرسة الدیوان بقراءتهم وثقافتهم الإنجلیزیة بوجه خاص وکان العقاد والمازنی یرجعان فی النقد إلی "هازلیت وماکولی وأرنولد وشاستری" فأغلب آراء العقاد مأخوذة من "هازلیت" ومحاضراته فی الشعراء الإنجلیز ویشبهه العقاد فی عنفه النقدی، کما رجع العقاد فی مذهبه النقدی إلی "ریتشاردز" صاحب کتاب "مبادئ النقد الأدبی". (المصدر نفسه: ٦٤) وفی الحقیقة إن العقاد وصاحباه یعترفون بأثر الرومانسیة الغربیة فیهم، وإن هذه الرومانسیة هی التی فتحت أمامهم المعنی الجدید للشعر. (إبراهیم الحاوی، ۱۹۸٤م: ٥٦) یعترف العقاد بتأثر شکری من الآداب الأجنبیة حیث یقول فی بعض من تلک الذکریات: «عرفت عبدالرحمن شکری قبل خمس وأربعین سنة فلم أعرف قبله ولا بعده أحدا من شعرائنا وکتابنا أوسع منه اطلاعا علی أدب اللغة العربیة وأدب اللغة الإنجلیزیة وما یترجم إلیها من اللغات الأخری.» (خفاجی، ۱۹۸٥م: ۲۳و۲٤)

وقد أعجب شکری کل الإعجاب بشعراء الرومانسیة الإنجلیزیة "رودزورث وکولردج وشلی وبیرون وکیتس وسکوت" وقرأ کل ما کتبوه وتأثر بهم روحا ومنهجا. (شکیب انصاری، ۱۳۷٦ش: ۱٦۱)

کما ینظم المازنی معه الشعر علی أسلوب جدید فی ضوء ما قرأ من شعر الإنجلیز وخاصة عند أصحاب النزعة الرومانسیة أمثال "شلی" وشعراء البحیرة. (الفاتح البدوی، ۱۹۹۰م: ۳٦٤) ویقرأ المازنی وتتسع قراءته وینفتح أمامه العالم الغربی عن طریق إتقانه للإنجلیزیة، فلایقف عند ما یقرؤه فی الأدب الإنجلیزی بل یقرأ کل ما استطاع فی الآداب الغربیة المختلفة. (ضیف، لاتا: ۲٦۳) ونشر المازنی أول مجموعة مختارة من مقالاته سنة

١٩٢٤م بعنوان "حصاد الهشيم" و فيها نراه يتحدث عن شكسبير ورواية تاجر البندقية التى نقلها إلى العربية خليل مطران، كما يتحدث عن ماكس نورد و وآرائه فى مستقبل الأدب والفنون. ويناقش آراءه مناقشة تدل على اتساع ثقافته الغربية. ويدرس بجانب ذلک المتنبى وابن الرومى، ويترجم بعض رباعيات الخيام عن الانجليزية. ويعرض لكثير من مشاكل الأدب و النقد. (المصدر نفسه: ٢٦٥)

أما العقاد فنراه يقول عن هذا الجيل الجديد: «فهى مدرسة أوغلت فى القراءة الإنجليزية وهى مع إيغالها فى قراءة الأدباء والشعراء الإنجليزيين لم تنس الألمان والطليان والروس والإسبان واليونان واللاتين الأقدمين، ولعلّها استفادت من النقد الإنجليزى فوق فائدتها من الشعر وفنون الكتابة الأخرى ولاأخطىء إذا قلت إنّ "هازليت" هو إمام هذه المدرسة كلها فى النقد.» (العقاد، ١٩٣٧م: ١٩٢) وكان مرجعها الأول مجموعة "الكنز الذهبى" وهى مختارات مشهورة من الشعر الإنجليزى من عهد شكسبير إلى نهاية القرن العشرين. (خفاجى، ١٩٨٥م: ٧)

أعجب العقاد بشكسبير لاطلاعه الدائم على أعماله، وهو يجعل شكسبير نبى الفكر وهو يفعل ذلک فى محتوى مفهوم الشاعر النبى الذى أطلقه كارليل وتبناه الرومانتيكيون يقول العقاد: «ليس شكسبير بإنسان من الناس فى هذا الاعتبار ولكنه خارقة إلهية لايدخلنا الناس فيما بينهم من المناقشات والموازنات.» (العقاد، ١٩٣٧م: ٢٧٧) وينظم العقاد قصيدة طويلة من ستة وأربعين بيتا بعنوان "شكسبير بين الطبيعة والناس" وأيضا استقى من شكسبير بعض الأفكار فى شعره بالإضافة إلى أن العدد الأكبر من مترجمات العقاد مختار من مسرحيات شكسبير. وقراءة العقاد للأساطير كانت من الروافد التى لها فعاليتها فى تفتيح مواهبه فقد استخدمها فى شعره بكثرة: أسطورة "فينوس" ربة الحب عند الأقدمين وهى تقف على جثة "أدونيس" أحد أبناء ملوک قبرص وقد عرب العقاد هذه الأسطورة عن شكسبير. (طالبى، ١٣٨٤ش: ٧٩)

وفى هذه الفترة رأى العقاد وهيكل وطه حسين والمازنى أن ينقلوا إلى قرائهم مباحث الأدب والنقد الغربية ويشفعوها بنظرات تحليلية فى المفكرين الغربيين. وكان ذلک سببا فى ظهور ملاحق أدبية للصحف اليومية، فأخرج هيكل السياسية الأسبوعية وأخرج

العقاد أو أخرجت جريدة البلاغ الوفدية مجلة البلاغ الأسبوعية، ونتج عن ذلک نهضة أدبية واسعة. وأخذ هؤلاء الكتاب يجمعون مقالاتهم الممتازة فی كتب وينشرونها فنشر العقاد كتاب مثل: "مراجعات فی الآداب والفنون" و"مطالعات فی الكتب والحياة" و"الفصول" وهی تصور هذا الجهد العقلی الخصب الذی اضطلع به فی حياتنا الأدبية، فقد نقل إلينا كثيرا من الأفكار الأوروبية التی لم تكن تعرفها العربية. (ضيف، لاتا: ۱۳۷)

إن من المستطاع إجمال المؤثرات النقدية الأجنبية علی العقاد فی هذه النقاط: الدعوة إلی الوحدة العضوية وإلی أصالة الشاعر فی رجوعه إلی ذات نفسه، وتصوير مشاعره وأفكاره بصور مستمدة من تجاربه وبيئته، وكذلک دعوة الشاعر إلی أخذ تجاربه نفسها من بيئته يصدر فيها عن صدق فكره وشعوره. ويجمع ذلک كله أنه كان يدعو إلی الصدق الفنی فی التصوير، ثم إلی صدق التجارب فی الإيمان بموضوعاتها. وله الفضل فی توضيح معنی الخيال، وإنه إنتاج الصور الصادقة وهی نتاج الخيال لاتقوم علی الشبه الظاهری الحسی، ولكنها تثير شعورا نفسيا يتجاوز هذه المظاهر. وهذه كلها نزعات رومانتيكية كما وضح من موجز ما عرضنا من النواحی الرومانتيكية. (طالبی، ۱۳۸٤ش: ۸٤)

ورأينا فيما مضی أن أعضاء مدرسة الديوان كانوا يتأثرون بالآداب الأجنبية بواسطة قراءاتهم أو ترجماتهم من الكتب الأجنبية وخاصة الإنجليزية منها وهذا ما يتضح لنا من خلال مقالاتهم عن الشعراء والأدباء والمفكرين الأجانب مباشرا وعن طريق أخذ فكرتهم وآرائهم عنهم فی نقدهم وإنتاجاتهم الأدبية. ويؤكد علی قولنا تأثر هؤلاء الثلاثة من كتاب "الذخيرة الذهبية" ومقالات العقاد وآرائه فی "ماكس نورداو" فی قضية الجمال وأفلاطون وفلسفة الأخلاق وكانت وفلسفته و... وآراء شكری فی الخيال والتوهم متأثر بالغرب و"وردزورث" و"كولرج". (باقری، ۱۳۸۷م: ۱۵۳)

وجدنا جماعة جديدة تأتی فی أعقاب مدرسة الديوان تريد أن تحل بالتجديد إلی غايات أسمی- فی نظرهم- مما نادی به زعماء مدرسة الديوان واتخذوا إله الشعر عند اليونان "أبولو" رمزا لهم وأصدروا صحيفة بهذا الاسم أفسحوا فيها المجال للبحوث والآراء التی تعنی بتجديد الشعر العربی فی العصر الحديث. (درويش، ۱۹۸۸م: ۱۹۲)

لاتكون جماعة "أبولو" مذهبا أدبيا ولذلک كانت صلتها قوية بمدرسة البعث والتقليد

وحاولت أن تمد القنوات بينها وبين مدرسة الديوان كما اتصلت بمدارس الأدب الغربى على مختلف فنونه ومواقعه. (محمد براده، ١٩٨٦م: ٩٤و٩٥)

وبعد هذه الدراسات والكتابات فلننظر إلى هذا السؤال: هل تأثر النقد العربى بالغرب تماما ونسى التراث النقدى القديم بحيث لايرتبط بالتراث العربى القديم ويغفل الرواد من النقاد العرب، القيم الثقافية القومية؟

لم تكن مدرسة الديوان خاضعة فى كل اتجاهاتها النقدية لما أملاه الفكر النقدى الإنجليزى فى بيئة الرومانتيكيين أو غيرهم إذ كانت للديوانيين نظراتهم الخاصة وارتباطهم بتراثهم العربية وأن يقيموا جسرا بين الثقافتين العربية والأروبية. (هدارة، ١٩٩٤م: ٣٤١) أما بجانب هذه الإيحاءات والإلهامات الغربية فى شعر هذه المدرسة إيحاءات وإلهامات كثيرة من الشعر القديم لأن هذه المدرسة لم تنفصل انفصالا تاما عن نماذج الشعر العربى، وإن كانت كتاباتها النقدية فى شعراء الإحياء توهم ذلك. والحقيقة أنها كانت تتصل بروائع الشعر السابقة التى تقرب من ذوقها، مما قرأته عند "ابن الرومى" و"المتنبى" و"الشريف الرضى" و"أبى العلاء" وقد كتب المازنى فصولا طريفة عن ابن الرومى وأشاد بشعره إشادة واسعة وأفرد له العقاد كتابا، وكتب مرارا عن المتنبى وأبى العلاء المعرى و... .

فهم لم ينفصلوا ولم يستقلوا تماما عن الشعر القديم... وليس هذا عيبا فى المدرسة، بل هو حسنة كبرى لها، فإنها بذلك تدخل فى مجرى الحياة الأدبية بقوة وتصبح تيارا نافذا عاملا فيه تيارا فيه من الروح والحياة العربية ومن إلهامات الغرب وقراءة آثاره، فهم شرقيون غربيون بل هم مصريون عبروا عن روح عصرها المتشائمة تعبيرا قويا، وطبعوا هذا التعبير بطوابع الثقافة الحديثة وكل ما اكتسبه العقل المصرى من رقى. وإذا كانوا فى أول الأمر قد نقدوا شعراء الإحياء وعابوهم بتسجيلهم الأحداث السياسية والاجتماعية فإنهم اضطروا اضطرارا أن يسلكوا فى بعض الأحيان سبيلهم وخاصة "العقاد" الذى يختلط بعد سنة ١٩٢٢م بالحياة السياسية وأصبح عضوا عاملا فى التعبير عنها باسم أحزابها، ولم يقف بهذا التعبير عند النثر، بل مدّهُ إلى الشعر. (طالبى، ١٣٨٤ش: ٦٨ نقلا عن العقاد والمازنى: ٢)

وفضل مدرسة الديوان بأنهم اضطلعوا على الأدب الإنكليزى واستفادوا من مبادئ نقده وحاولوا فى ثورتهم على القديم أن يجدوا فى الشعر العربى الحديث ما وسعهم الجهد متخذين من قضايا النفس والذات والآراء والخواطر الإنسانية أساسا لانطلاقهم فى النظم. (أبوالشباب، ١٩٨٨م: ٩٥) ولقد كانت هذه المدرسة مستقلة فى آرائها ولم تفن فناء تاما فى الأدب الأجنبية لأنها تحصنت ضد هذا الفناء والخضوع بما لقحت نفسها من الأدب العربى سابقا وفى أثناء مقاربتها لهذا الأدب فأعانها ذلك على سلامة الرأى والتمييز، وجنبها الوقوع فى إسار التقليد. (أبوكريشة، لاتا: ١٠٠)

وكان على جيل الرواد من النقاد العرب إذن الاختيار بين الاكتفاء بالتراث النقدى أو الاستفادة من المناهج النقدية الغربية. أما التيار الأول فقد قدم طروحات تتعلق ببناء مشروع نقدى عربى مستقل نسبيا عن التيارات النقدية الغربية ومتواشج مع التراث النقدى العربى القديم. مثلما فعل حسين المرصفى فى كتابه "الوسيلة الأدبية" ومصطفى صادق الرافعى فى "تاريخ آداب العرب" وجرجى زيدان فى "تاريخ آداب اللغة العربية". (غسان سيد، مجلة الموقف الأدبى)

ونرى أن جيل الرواد من النقاد العرب حاولوا تجديد المناهج النقدية الأدبية عن طريق اتصالهم الوثيق بالثقافة الغربية واطلاعهم العميق على مناهج البحث فى الدراسات الأدبية الأروبية الحديثة، ولم يغفل هؤلاء الرواد فى لحظة اتصالهم بالثقافة الأروبية عن النظر فى القيم الثقافية القومية بل نراهم وهم يبذلون أقصى جهودهم فى تطوير هذا التراث القومى والعمل على توثيقه لربطه بالمجرى العام للثقافة الإنسانية. لأنهم كانوا مقتنعين بأهمية ما يفعلونه من أجل تعريف العالم بأدب متجدد يستطيع أن يواكب المتغيرات العالمية. فلم تكن النهضة إذن إلا شعورا بالقلق الجم لم يستيقظ فيجد نفسه متخلفا عن الركب. ولأول مرة يتعرض الأدب العربى القديم للبحث والتدقيق ولا شك فى القيم التى توارثتها الأجيال المختلفة بالاعتماد على أدوات فنية غربية بعد أن بدا النقد العربى القديم عاجزا عن القيام بهذه المهمة الصعبة لأنه كان يقوم فى كثير من الأحيان على مجموعة من الانطباعات اليسيرة التى طغت عليها محاولات البلاغة اللفظية والأحكام الجاهزة دون تعليل.

إن المناهج النقدية الأروبية فرضتها ظروف محددة عاشتها تلك المجتمعات لأن كل تغير فى مجال الفكر والفن لايحدث بمعزل عن القوى الأخرى الفعالة فى المجتمع. ولذلك كانت ولادة هذه المناهج وتطورها يحدث بصورة طبيعية أما عندما عمدنا إلى نقل هذه الاتجاهات النقدية الجديدة دون تأمين الوسط المناسب، فإننا نكون قد حكمنا عليها بالموت سلفا مثلها فى ذلک كمثل نبتة لاتعيش إلا فى المناطق الاستوائية أو المدارية مثلا وتنتقل إلى خارج موطنها الأصلى دون تأمين الظروف المناسبة لاستمرارها فى الحياة.

والمشكلة أن النقد العربى المعاصر لايستطيع التخلص من هذه الإشكاليات التى عانى منها النقد العربى الحديث منذ مطلع عصر النهضة على الرغم من بعض الدراسات المتميزة التى يقوم بها بعض النقاد العرب مثل شكرى عياد ومصطفى ناصف وجابر عصفور ووهب رومية وغيرهم، لا بل إن بعضهم ينظر بعين التقديس إلى کل ما يصدر عن النقاد الغربيين. يكفى أن ننظر إلى مقالة الدكتور حسن سحلول فى مجلة المعرفة السورية للتأكيد من حالة الاستلاب التى يعانى منها النقد العربى المعاصر، إذ يذكر أكثر من ثلاثين اسما لنقاد غربيين فى صفحات قليلة. (غسان سيد، مجلة الموقف الأدبى)

إننا نظن أن النقد العربى الحديث بعيد عن الموضوعية وعن المنهج العلمى الدقيق، وذلک لأنه لم يستطع تطوير النقد العربى القديم ولا أن يتمثل مناهج النقدية الغربية الحديثة، ولا أن يخلق منهجا نقديا عربيا جديدا يستمد خصوصيته من خصوصية علاقته بواقعية، دون أن ينقطع عن المناهج النقدية العالمية. يقول الدكتور شكرى عياد: «ونحن نعترف دائما بأننا لن نستطيع فهم القديم –كما يتاح لنا فهمه اليوم – إلا إذا نظرنا إليه بعيون معاصرة ولايقتصر ذلک على الوعى بمشكلات الحاضر ومطالبه، ولكنه يتضمن استخدام وسائل الفكر المعاصر أيضا.» (شكرى عياد، ۱۹۳۳م: ٦)

النتيجة

تأثر النقد العربى بالغرب وحاول العرب تجديد المناهج النقدية الأدبية عن طريق اتصالهم الوثيق بالثقافة الغربية وبعد هذا الاتصال أدركوا أن للنقد أصولا وقواعد فنية فأدخلوا تلک القواعد والفنون إلى الأدب العربى ونقده. تأثر أكبر مدرسة نقدية وهى

مدرسة الديوان بالأدب الأروبى المعاصر وقد نبع تيار النقد العربى الحديث من النقد الغربى وقد أحدث هذا التيار أثرا كبيرا فى الشعر العربى وحركة التجديد للشعر العربى.

إن الرواد من النقاد العرب فى اتصالهم بالثقافة الأروبية لم يغفلوا عن القيم الثقافية العربية وبذلوا جهودهم فى تطوير هذا التراث ولم ينفصلوا من القديم تاما. إن القاعدة الأساسية للسير بهذا النقد فى الاتجاه الصحيح موجودة وذلک بفضل جيل الرواد من النقاد العرب فى العصر الحديث الذين جمعوا بين الأصالة والمعاصرة. وهذه التطويرات من أجل تطور منهج نقدى عربى ولن يكتب لهذا المنهج النجاح إلا إذا جمع بين التراث العربى النقدى والمناهج النقدية الحديثة.

المصادر والمراجع

أبوالشباب، واصف. (١٩٨٨م). *القديم والجديد فى الشعر العربى الحديث*. بيروت: دار النهضة العربية.

ابوكريشة، طه مصطفى. (لاتا). *ميزان الشعر عند العقاد*. لامک: لاتا.

أحمد كمال، زكى. (لاتا). *النقد الأدبى الحديث*. بيروت: دار النهضة العربية.

اسدبور كياسرى، فاطمه. (١٣٨٧ش). *موازنة بين آراى نقدى وادبى عباس محمود العقاد واحمدزكى ابوشادى*. الأستاذ المشرف: حسين شمس آبادى. جامعة تربيت معلم فى سبزوار.

باقرى، مرتضى. (١٣٨٧ش). مدرسة *الديوان* ودورها فى *الأدب العربى المعاصر*. الأستاذ المشرف: محمدعلى طالبى. جامعة تربيت معلم فى سبزوار.

برادة، محمد. (١٩٨٦م). *محمد مندور وتنظير النقد الأدبى*. القاهرة: دار الفكر.

الجندى، أنوار. (١٩٥٧م). *نزعات التجديد فى الأدب العربى المعاصر*. لامک: مطبعة الأعلام.

الحاوى، إبراهيم. (١٩٨٤م). *حركة النقد الحديث والمعاصر فى الشعر العربى الحديث*. بيروت: مؤسسة الرسالة.

حسين، طه. (١٩٥٤م). *تاريخ الآداب العربية*. مصر: دار المعارف.

خفاجى، عبدالمنعم. (١٩٨٥م). *دراسات فى الأدب العربى الحديث*. الجزء الثانى. القاهرة. مكتبة الكليات الأزهرية.

درويش، حسن. (١٩٨٨م). *النقد الأدبى بين القدامى والمحدثين*. القاهرة: مكتبة النهضة المصرية.

ربيعى، محمود. (١٩٦٨م). *فى النقد الشعر*. القاهرة: دار المعارف.

شـاذلى، عبدالسلام. (١٩٨٩م). *الأسس النظرية فى مناهج البحث الأدبى العربى الحديث*. بيروت: دار الحداثة.

شـكيب انصارى، محمود. (١٣٧٦ش). *تطور الأدب العربى المعاصر*. أهواز: جامعة شـهيد چمران أهواز.

صابرى، على. (١٣٨٥ش). *النقد الأدبى وتطوره فى الأدب العربى*. طهران: سمت.

ضيف، شوقى. (لاتا). *الأدب العربى المعاصر فى مصر*. الطبعة العاشرة. القاهرة: دار المعارف.

ـــــــــ (لاتا). *فى النقد الأدبى*. القاهرة: دار المعارف.

طالبى، محمدعلى. (١٣٨٤ش). *المختصر فى النقد الأدبى*. طهران: ناشر عابد.

عباس، إحسان. (١٩٨١م). *تاريخ النقد الأدبى عند العرب*. بيروت: دارالثقافة.

العقاد، عباس محمود. (١٣٨٢ش). *مناهجه، آراءه، معاركه النقدية*. طهران: حروفية.

ـــــــــ (١٩٣٧م). *شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى*. القاهرة: مطبعة حجازى.

ـــــــــ (١٩٨٤م). *ساعات بين الكتب*. بيروت: لانا.

عياد، شكرى. (١٩٣٣م). *المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين*. الكويت: عالم المعرفة.

الفاتح البدوى، زينب. (١٩٩٠م). *دراسة نقدية مقارنة*. السودان: مطبعة جامعة الخرطوم.

مرزوق، حليمـى. (١٩٨٣م). *تطور النقد والتفكير الأدبى الحديـث*. بيروت: دار النهضة العربية.

مندور، محمد. (لاتا). *النقد والنقاد المعاصرون*. القاهرة: مطبعة نهضة مصر.

هدارة، محمدمصطفـى. (١٩٩٤م). *بحوث فى الأدب العربى الحديـث*. القاهرة: دار الفكر العربى.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثانية – العدد الثامن – شتاء ١٣٩١ش/كانون الأول ٢٠١٢م
صص ١١٥ ـ ١٣١

دراسة تحليلية لرواية «الثلج يأتي من النافذة» لحنا مينة

محمد هادی مرادی*

محسن خوش قامت**

الملخص

إنّ حنا مينة من الكتّاب الذين يعدّون في إطار المدرسة الواقعية. وقد برز في الرواية السورية منذ روايته الأولى "المصابيح الزرق" عام ١٩٤٥م، وفرض نفسه في المؤلّفات التالية بصفته كاتباً موهوباً غزير الإنتاج وهو يميز عن الروائيين الآخرين في أنّه استمدّ رؤيته الروائية من المعاناة الفعلية على أرض الواقع. ويرى بإمكان الواقعية أن تهضم مجموع التيارات المعروفة سواء أكانت رومانسية أو رمزية؛ وهذا الموقف يفسّر كيف أنّه يستخدم الرمز أو تقنيات عصرية في روايته.

و"الثلج يأتي من النافذة" رواية بطل يهرب في البداية عن مواجهة الاستبداد ولكن في المراحل المختلفة تعلّم مبادئ النضال واجتاز مراحل الوعي، ويتطوّر شخصيته من مستوى الشخص العادي إلى مستوى البطل الثوري والمناضل. قمنا في هذه الدراسة بتبيين رؤية حنا مينة الواقعية وسماتها في روايتنا هذه من جهة والكشف عن دلالة الأشياء الجامدة، من جهة أخرى، خاصة النافذة وهي تلعب دوراً هاماً في تصوير مراحل تطوّر شخصية البطل.

الكلمات الدليلية: حنا مينة، الواقعية، الأشياء الجامدة.

---

*. جامعة العلامة الطباطبايي، طهران، إيران. (أستاذ مساعد). Hadim29@gmail.com
**. جامعة العلامة الطباطبايي، طهران، إيران. (طالبة مرحلة الدكتوراه).

التنقيح والمراجعة اللغوية: د. مهدی ناصری
تاريخ الوصول: ١٣٩٠/١١/١٠هـ. ش تاريخ القبول: ١٣٩١/٧/٨هـ. ش

المقدمة

يقدّم الكاتب السورى حنا مينة فى رواية "الثّلج يأتى من النافذة" التى نشرتها وزارة الثقافة بدمشق فى العام ١٩٦٩م، رؤية للعالم تختلف عن الأمثلة التى رأيناها حتى الآن. تتّخذ هذه الرواية من البيئات الشعبية المسحوقة إطاراً مكانياً لأحداثها وشخوصها فتبرز بذلک رؤيتها غير التقليدية للإنسان العادى حيث نراه يعى مستقبله ويسهم فى الثورة على الواقع. إنّ حنا مينة يصنّف فى إطار التقليد الواقعى فى الأدب السورى ويعتقد بإمكان الواقعية أن تتضمّن مجموع التيارات المعروفة مثل الرومانسية والرمزية وهذا الرأى يفسّر ويبرّر استخدام الرمز أو تقنيات عصرية فى رواياته. إنّ رواية "الثلج يأتى من النافذة" صوّرت حركة المجتمع وتطوّره بالرؤية الواقعية الاشتراكية ولا شک أن هذه الرؤية تفرض على حنا مينة الغوص فى جذور المشكلات والكشف عن أسباب الفوضى والقهر والارتباک التى تسود المجتمع كما تفتح أمامه مجال رسم طريق الخلاص حسب رؤيته، من خلال إيماءات وإيحاءات بالعالم الجديد الذى يحلم به. وتعدّ هذه الرواية ذاتها خطوة على طريق تحقيق هذا العالم. ولئن كان حنا مينة على حدّ قوله كاتب الفرح والكفاح الإنسانيين لأنّه يعرف كيف يصغى إلى دبيب الحياة فى قلب الجماد. فإنّه كذلک الروائى الذى يعرف كيف يوظّف الجماد فى خدمة الحياة- حياة أبطاله وهذا أحد أسرار تقنيات الرواية الحديثة. اهتمّ عدد من النقاد المعاصر بتحليل ودراسة عناصر القصة والبنية السردية فى هذه الرواية، خاصّة الكاتب السورى فاضل السباعى علّق على مؤلّف حنا مينة فى مقال نشره فى مجلة الآداب انتقاداً خشنة. وهنا ما يهمّنا هو أن نبين كيفية امتزاج الرؤية الواقعية عند حنا مينة واستخدام الأشياء الجامدة التى لها دور دلالى فى الرواية. لذلک نهتمّ فى هذه الدراسة بتبيين سمات الواقعية فى الرواية أولاً والكشف عن الوظيفة الرمزية لبعض الأشياء الجامدة ثانياً.

تطوّر الرواية العربية

إنّ أغلب الدراسات اتّفقت على أنّ الرواية هى نوع أدبى وفد إلينا من الغرب بعد الاتصال الحديث به. «على أثر اتصالنا بالآداب الأوروبية فى العصر الحديث تولّدت

نظـرة جديدة لم يكن لـلأدب العربي بها عهد مـن قبل، فأخذ النثر العـربي يغزو مجالاً جديـداً هـو مجال الرواية والقصـة.» (غنيمى هلال، لاتا: ١٥) وهـذا الرأى هو الرأى الأصـوب والأدق علمياً، لأنّ الرأى الآخـر والذى يرى أن الرواية هى امتداد لأنواع قصصية عربية قديمة، لايفهم الفارق الواضح بين فنية تلك الأنواع القديمة وتنوعها وبين الخصائـص الفنية للرواية كنـوع أدبي محدد. هذا بالإضافة إلى أنّـه يتصوّر أنّ الأنواع الأدبية تسـير سيرتها الحياتية المسـتقلة وتنقل من زمن إلى آخر بحرية مطلقة لاتقيدها حدود الزمن وتطور البشـر منتجى هذه الأنواع الأدبية أى أنّهم يعزلون هذه الأنواع فى ذاتها ويفصلونها عن تاريخها التى هى المكون الأصلى لها. (البحراوى، ١٩٩٦م: ٣٧٠)

ففى أوّل عهدنا بالرواية لم تتخلّص نهائياً من رواسـب القديم إما فى الأسلوب وإما فى القالـب، مع مزاوجتها بالتأثر الغربي فى التصويـر والغاية. (غنيمى هلال، لاتا: ١٦) وفى المرحلة الثانية جاء تيار الوعى بمثابة ثورة عارمة على الرواية التقليدية[1] وتخلّصت القصة فى بنائها الفنى من رواسـب القديم وأخـذت تتطلّع إلى آداب الغرب لتخلق أدباً عالميـاً قصصياً. وهنا تأثّرت بالمذاهب الأدبيـة المختلفة دون أن تلتزم الحدود الصارمة لواحد منها. (المصدر السـابق: ١٧) تجلّى تأثير الرومانتيكية فى الرواية العربية، وتمثلت فى الإحسـاس المفرط بالذات، وطغيان العنصر العاطفى، والمغامرات، والاندفاع وراء الصور الشاعرية، والإغراق فى وصف الطبيعة، وتشخيص عناصرها، والنهايات الحزينة، والثورة على الظلم والظالمين، وحـب العزلة، والابتعاد عن الناس، والثورة على القيود اللغويـة، والميل إلى التحرر، والانطلاق فى التعبير. (حمـدى، ١٤٠٣ق: ٧٤٣) وقد اتّخذ التأثير الغربى الرومانتيكى فى أدبنا الروائى طابعا آخر فريدا ازدوج فيه التأثير الغربى والشـرقى معاً، وذلك فى المعانى التى أضفاها الرومانتيكيون على شـخصية «شهرزاد» كمـا ورد فى ألـف ليلة وليلة العربيـة. (غنيمى هلال، لاتا: ٢٤) وبعـد ذلك ظهر تأثير الواقعيـة الأوروبية متعدد النواحى والمصـادر. و«من ميزات هذه الروايات أنّها تكون خليطاً من التشاؤم والتفاؤل تبعاً للموضوع وظروف الواقع الذى تعكسه رؤية الكاتب تجتنب من التركيز الشـديد داخل الشـخصيات كما تمثّلت غلبة الرؤية السياسية على

1. HYPERLINK” http://etudiantdz/vb/t33304.htm/.

الموضوعـات.» (صليبا، ١٩٨٥م: ١٨٠) وأهمّ الموضوعات التى تتحدّث عنها الروايات الواقعية هى الأحداث السياسية الكبرى وانعكاسها. وتؤكّد الواقعية على الانطلاق من إيديولوجية محدّدة للحياة والإنسـان ومفهوم للفن وذلـك يجعل رؤية الفنان أكثر عمقاً وشمولية وتماسـكاً، إنّ مثل هذه الإيديولوجية يمكن أن تكون سلاحاً بيده يساعده على تشـريح الظاهرة التى يعالجها، فيظلّ بمنأى عن تخبطات الحدس والتخمينات التى يمكن أن توقـع أدبه وفنه فى وهاد السـطحية والمحدودية وعلى أية حال فـإنّ الفنان الثورى ينبغى ألا يضحـى بالفن على مذبح الأفكار. فالتناغم والتآلف بين الإيديولوجية والفن هو أمر يرتقى بالفكرة ويسمو بالفن فى الوقت نفسه. (إسماعيل، ١٩٧٤م: ١٨) ثمّ دخلت الرمزية فى رحاب الرواية بعد نشـأتها فى عالم الشعر واتخذت الروايات الرمزية أحياناً شكلاً صوفياً واتبعت الغريب والخارق فى تطوّر أحداثها لتفسّر لنا حياة الإنسان تفسيراً عقليـاً. و«مما يلاحظ على هـذه الروايات أنّها لاتعبّر عن طموحات المجتمع بل تحاكى الروايات الغربية وتنعكس ميزاتها بحيث توغل بعضها فى الرمز وتصير أشدّ غموضاً فى الفكرة وقلّما نجد رواية تعالج واقع الحياة وتلقّى الضوء على خبايا المجتمع.» (مندور، ١٩٥٧م: ١٢٧)

نبذة عن حنا مينة

إنّه واحد من الروائيين القلائـل الذين احترفوا الفن الروائى فكانت الرواية أداته الرئيسـية وهمّه الأخيرة : «إمّا أن أكون روائياً أو لا أكون.» (مينة، ١٩٧٤م: ١٨٨) حنا يقول متحدّثاً عن تجربته: «لقد بدأت حياتى الأدبية بكتابة القصة القصيرة عام ١٩٤٥م، ونشـرت أقاصيص فى صحف ومجلات سـورية ولبنان ولكننّى لم أجمعها وبعضها ضاع.» (مينـة، ١٩٧٦م: المقدمـة) و«إنّ مسـيرته الخاصة معروفة تماماً، فهو ينتمى إلى وسـط فقير، توقّف عن الدراسـة فى نهايـة الحلقة الابتدائية والتحق بمهـن مختلفة قبل أن يتمّ الاعـتراف بموهبتـه الأدبية ويبدأ العمل فى المجال الثقـافى. وفى الحوارت العديدة التى أجريـت معه أعلن أنّـه هاو للكتابة وعصامى ولايعترف بأيـة تلمذة على كتّاب عرب أو أجانب. وتجربته الأدبية شـديدة التميز لأنّـه يؤكد أن تعليمه الأدبى تمّ فى المنزل عن

طريق الإصغاء للقصص التى كان الأهل يقصّونها أمامه. ولايعترف بأى مصدر لوَحيه ما عدا تجربته الشخصية المتّسمة بالصراعات الوطنية والسياسية ويعلن أن كتابته تأثّرت بالأفكار الماركسية المتمثّلة فى النضال لتحسين أحوال الشعوب.» (فوتيية، ٢٠٠٧م: ٥٢)

إنّ تجربته الروائية تشكّل مساراً متكامل الحلقات، كما أنّ الرؤية الاشتراكية والصراع الطبقى تتجسّد فى بؤرة رواياته. وربما تميز عن الروائيين الآخرين فى أنه استمدّ رؤيته الاشتراكية من المعاناة الفعلية على أرض الواقع وربّما وجدنا سبباً آخر يميز كاتبنا عن سائر الروائيين السوريين يتمثّل فى أنّه أغزرهم إنتاجاً إذ صدر له حتى الآن اثنتا عشرة رواية. (الماضى، ١٩٨٩م: ١٤٣) فالأدب بالنسبة إليه ليس شكلاً ولا مضموناً بل إنّه تعبير عن تجربة ومعاناة. المهم أنّ حنا مينة يفيض علينا بصور الواقع والصراع الاجتماعى والشخصيات الإنسانية المختلفة عاماً بعد عام، منذ "المصابيح الزرق" حتى "الياطر" و"المستنقع" لأنّ ذخيرته كبيرة وذاكرته قوية لم تتنه موضوعاته وتضعف حرارته. بل إنّ ذكريات طفولته البعيدة ظلّت أكثر مثولاً وتأثيراً من موضوعات الشباب الأقرب إلى حياتنا المعاصرة، وبعض رواياته أروع من الآخر جدلياً، يتنقل هذا التفوّق إلى الشكل والشكل عند حنا هو أسلوبه. لقد ازداد لغته الشاعرية، البسيطة غنى وكثافة وإيحاء وملحمية، فأصبح جمالها وتجميلها قرينتين لصدق الواقع ونقاء الفكر: إنّه ببساطة يقف فى قلب المسحوقين ويعبّر عن آلامهم وأحلام المثقّفين. (عصمت، ١٩٧٨م: ٢٢) وباختصار أكبر حنا مينة من خلال عناوين بعض رواياته (الشراع والعاصفة، والثلج يأتى من النافذة، والشمس فى يوم غائم) يرسم صورة التحدّى الإنسانى الكبير فى وجه الظلم الاجتماعى. إنّه أديب لم ينس أصله ولم يتنكر لطبقته بل ظلّ ملتزماً بهموم وآمال المسحوقين والشعراء والفنّانين فى كل أعماله.

الواقعية عند حنا مينة

يقول حسام الخطيب إنّ الواقعية السورية أصبحت الاتجاه المسيطر فى سنوات الستينيات بصورة متوازية مع تنامى التيار الوجودى من جهة وانتشار الأفكار الماركسية من جهة أخرى ولا سيما بعد الحرب العالمية الثانية. (الخطيب، ١٩٨١م: ٤٢)

إنّ الأدب مرتبط بالواقع برباط مرجعي والكاتب الواقعي يرى أنّ الكلمات قادرة على التعبير عن الواقع المعاش للناس وأنّ هناك تطابقاً بين الكلمات والواقع ولو أنّ الرؤية الساذجة للعلاقة بين الواقع والكتابة تغيرت بعد الحرب العالمية الثانية. (فوتيية: ۵۲، ۵۳) وروايات حنا مينة تمثّل تجربة متكاملة يرصد بها جذور الواقع ويتتبع حركة تطوّره ويرهص بمجتمع جديد يعيد للإنسان إنسانيته التي سلبها المجتمع الطبقي المتناحر القائم على استغلال الإنسان وهو ينطلق في رواياته من مفهوم للإنسان يتمثّل في كونه كائناً طبقياً. (الماضي، ۱۹۸۹م: ۱۴۳) ويلحّ حنا مينة في مقابلة له مع مجلة النهج عام ۱۹۸۵م على الطابع الإنساني العميق للعلاقة التي يقيمها الأدب مع الواقع. يقول: «في البدء على أن أقول ما أعتقد وما أثبتته التجربة الروائية التي عشتها. وهذا الاعتقاد هو أنّه لا شيء يدخل الذات أو ينعكس فيها ويخرج منها بنفس الشكل الذي دخل. الذات معمل داخلي، كيميايي، يمزج العناصر الواردة إليه ويطوّرها بطريقة أخرى. ولهذا قلنا وسنظلّ نقول إنّ الانعكاس عملية معقّدة بأكثر مما يتصوّر المرء للوهلة الأولى. وحتى المدرسة الانطباعية لم تردّ الأشياء الخارجية بنفس الطريقة التي التقتها عدسة العين ... ومن هنا تتشكل الأشياء بعد انعكاسها في الذات وتغدو أشياء أخرى.» (مينة، ۱۹۹۲م: ۳۰۲) إنّ حنا مينة يأخذ بنظرية الانعكاس الماركسية ولكنه يؤكّد أن هذا الانعكاس مارٌّ على غربال الإحساس البشري (وينسى أن يضيف غربال الكلمات). وهو يقف في المقابلة نفسها ضد المثاليين الذين يعتقدون أن الفكر يسبق الوجود وهكذا يلتحق بمفهوم الواقعية الكلاسيكية المستوحاة في سورية من ترجمة الكتّاب الفرنسيين الكبار في القرن التاسع عشر والتي جرى تكييفها مع متطلبات الحياة العربية. (فوتيية: ۵۳)

إنّ حنا مينة مؤلّف متفائل قانع بأنّ الأشياء يمكن أن تتغير وأن الصراع يجب أن يقود إلى تقدم التاريخ وهو يلتقي مع أهداف الواقعية الاشتراكية التي يعدّه النقاد رأس القافلة فيها ولا سيما مع صدور "الثلج يأتي من النافذة". إنّ تيار الواقعية الاشتراكية جرى تأسيسه في الاتحاد السوفيتي منذ ۱۹۳۲م يأخذ أبعادا واسعة في العالم العربي في سنوات الأربعينيات. وهو لايشكّل مدرسة أدبية حقيقية بقدر ما يثبّت أهداف أدب الملتزم بطريق الاشتراكية. ويتعلّق الأمر هنا بإظهار الناس والأحداث في تطوّرها

الثورى لإيقاظ وعى الجماهير وخلق أبطال إيجابيين مهمّتهم الإشارة إلى الطريق الصحيح وتقوية إرادة تقليدهم. «إنّ حنا مينة يتبنى هذه الأفكار ولكن غنى تجربته يأتى من أنّه يبيح لنفسه كل الحريات للتوصل إلى هذه الأهداف وكل إجراء أدبى مهما كان شرعى فى رأيه حين يندرج فى المشروع السردى للرواية ويخدمه. يقول مينة عام ١٩٨٠م: إنّ المدرسة الواقعية يمكن أن تهضم مجموع التيارات المعروفة سواء أكانت رومانسية أم رمزية. (مينة: ١٥٦) وهذا الموقف يفسّر كيف أنّه يستخدم الرمز أو التقنيات عصرية فى رواية "الثلج يأتى من النافذة".

عرض الرواية

هذه الرواية ترصد أحداث عامين من عمر شاب مناضل التجأ إلى خارج حدود بلده وويحس مطارديه أنّى سار أو أقام أو عمل. وإنّه لأمر جديد وطيب أن تعالج رواية عربية مثل هذه الهموم لدى مناضل عصامى هو إلى ذلك مثقّف مرهف الحس وكاتب يحبر المقالات والقصص والروايات الطويلة.

يتسلل فياض من الحدود السورية اللبنانية سيراً على الأقدام بعد أن أخذت السلطات الرجعية الحاكمة فى سورية ذلك العهد تطارد التقدميين. لقد لوحق فى دمشق بوصفه كاتباً يسارياً معارضاً فاضطرّ إلى الانقطاع عن مدرسته – وهو المعلّم – متوارياً عن الأنظار فترة إلى أن نصحه رفاق له مغادرة البلاد ومواصلة المعركة من الخارج، فالتجأ إلى لبنان وفى ظنّه أنّه متمتع فيها بقسط من الحرية.

وفى بيروت يقيم بين أفراد أسرة رفيقه اللبنانى "خليل غزالة" فترة، عالة عليهم وهم فقراء. يشغل بعدها عاملاً فى مطعم الجبل متنكراً باسم "ميشيل" بيد أنّه ما يلبث حتى يترک العمل عائداً إلى بيت رفيق النضال خليل. ثمّ يراد له تحت الخوف من اكتشاف مقره، أن ينتقل إلى بيت رفيق آخر ليس له به معرفة سابقة، هو "جوزيف بوعبدة". وهنا ينعم فياض بمستوى لين من المعيشة يهيئ له فرص المطالعة والكتابة. ولكن مضيفه يخسر فى يوم قريب عمله فيرحل عنه فى صمت ليعثر على عمل فى بناء يشيد متخفياً تحت اسم "سليمان" سرعان ما يتركه إلى "مصنع مسامير" صغير فى سفح جبل، يكون فيه العامل

الوحيد مقيماً على مقربة منه. إلاّ أنّه يضطرّ إلى الرحيل بعد أن ثبت له أن السلطات التى تلاحقه قد اهتدت إلى مقرّه. ويعود إلى بيت جوزيف ... وهناک يوافيه أحد الرفاق ليصحبه إلى حيث لا نعلم. فإنّه يجب أن يغادر هذه المنطقة.

ذلک، بإيجاز بالغ، ما وقع لفياض خلال الأشهر الأولى من التجائه إلى خارج الحدود. ولقد كانت فترة من العمر غنية بالحوادث والأحداث التى انسحبت حتى غطّت معظم صفحات الرواية، الأقسام الأربعة الأولى منها. (مينة، ١٩٧٧م: حتى نهاية الصفحة ٣٤٥)

وأما القسم الخامس الأخير من الرواية فيحدّثنا عمّا وقع لمناضلنا الشاب فى مراحل أخرى من حياته وهو فى منفاه الاختيارى. ونعرف أن فياض قد ألقى القبض عليه بعد عام إضافى وهو فى قبو يحتوى على مطبعة تقوم بطبع المنشورات السّرية. ثم نعرف أنّه قد اطلق سراحه بعد أن أمضى فى السجن نحو أشهر ستّة، وبدا لنا أنّه قد أتيح له بعدئذ أن يتوارى وأن يعمل أيضاً متنكراً. حتى إذا اشتدّت عليه قبضة مطارديه. آثر أن يلتجئ – والفصل شتاء – إلى قرية نائية فى جبل لبنان. وهناک يتوفّر له جو هادئ وإن كان كئيباً فيفرغ من وضع قصته الطويلة. ثمّ يقرّر بعد هذا الاغتراب الطويل العودة إلى وطنه. ويجتاز الحدود الفاصلة الموضع ذاته الذى تسلل منه قبل عامين ... ويقبل تراب الوطن ... ويستقبل دمشق هاتفاً وكأنّه يؤدى قسماً: أبداً لن أهرب بعد الآن. (المصدر نفسه: ٣٤٥، ٣٧١)

السمات الواقعية للرواية

«إنّ إقناع القارئ يشكّل أحد شروط الكتابة الواقعية، وعلى النص أن يتوصل إلى إقناعه بأن العالَم الذى يقدّمه يمكن أن يكون له وجود فى الواقع، وأنه يتطابق مع الواقع المعاش. وفى سبيل هذا الهدف على الكاتب تبرير العرض لأقصى درجة وجعل عناصر القصة يتضافر بعضها مع بعض.» (فوتيية، ٢٠٠٧م: ٥٧)

إن أشخاص رواية "الثلج يأتى من النافذة" هم نماذج بالتأكيد، ولكنّهم مميزون أيضاً بأفكارهم وأنشطتهم (دون اهتمام بصفاتهم الجسدية). إن لهم ماضياً وتاريخاً ولاينبثقون

من العدم ليختفوا من حيث أتوا حيت يتوقفون عن تأدية وظيفة فى البرنامج السردى. فمواقفهم وأفعالهم وأفكارهم معلنة بواسطة الأشخاص الآخرين أو الراوى. كما أن القارئ يملك معلومات كثيرة حتى فيما يتعلق بأشخاص يبدون ثانويين، إلا أنّهم يملكون الحيوية. ومن النادر ألا يبدى أحد الأشخاص دليلاً على مشاعر نبيلة أو لايثير تعاطف القارئ ولو جرى تقديمه بطريقة سلبية فى لحظات أخرى. (المصدر نفسه: ٥٧) ولكنّ الشخصيات توزّعت ما بين النجاح والفشل. وما يلاحظ أن الإخفاق كله كان من نصيب أولئك الذين أسبغ عليهم المؤلّف لبوس النضال فى حين أصابت الشخصيات الأخرى اللامنتمية والساذجة والطيبة معاً حظاً أوفى من النجاح. وآية ذلك أن من أشق الأمور على الروائى أن يلبس شخصاً من شخوصه لبوساً فكرياً ويعهد إليه بأداء مواقف عالية سامية، أن ذلك يتطلب من الكاتب وعياً ودراية بأصول الفن الروائى وخبرة طافحة بشؤون الحياة جميعاً وإنّ خطأً ما فى تكوين الشخص الروائى يجعل منه نموذجاً غير مقنع شبحاً يروح ويغدو أمام القارئ على غير مقتضى العقل ومنطق الأشياء. (السباعى، ١٩٧٠م: ٦٧)

إن المحيط الذى يتطوّر فيه الأفراد شديد الارتباط بتجربة من تجارب الحياة وهؤلاء الأشخاص يمكن تمييزهم وتعريفهم بدرجة رئيسة من خلال أنشطة يومية: الأكل، والفسحة المسائية، والحديث مع معارف، والمشاركة فى عرس، والعمل. (فوتيية: ٢٠٠٧ م: ٥٧) وهذه الرواية من الروايات التى تعنى بطبائع أبطالها وبالمناخ الاجتماعى والروحى الذى ينتمون إليه، وإنّ من أبطال روايتنا هذه: المناضل والعاشق والطامع والمخذول والبرجوازى والرأسمالى والبغى العاهرة. (السباعى: ١٩٧٠ م: ٦٨) وهناك حكايات ثانوية يمكن أن تبدو اختيارية أو حتى إضافية تقوّى الشعور بألفة العالم الذى يعرضه النص بإعطاء مسحة فنية للقصة. وهذا ما يحدث على سبيل المثال لدى ذكر العرس الذى تعزف فيه عائلة خليل لكسب بعض المال، (المصدر نفسه: ٢٧٠) أو حادث السير الذى جرى بين سائق أبو روكوس وسائق آخر. (المصدر نفسه: ٢٧٨) وهذه المقاطع تفيد فى ربط العالم الذى يعرضه النص المتخيل بواقع يعيشه القارئ يومياً.

إنّ البنية العامة للقصة تؤدّى أيضاً هذا الدور، فهى تُرسى فى "محيط" خارج القصة

مشـــترک بين الأشـــخاص والقارئ. صحيح أنّ الإحالات التاريخية قليلة، ويستنتج من بعـض الإشـارات أن الأحداث المروية تقع فی سـنوات الخمسـينيات فی فترة "حلف الدفاع المشـترک" على أن النقاط المتعلّقة بالأماکن اللبنانية الحقيقية هی على العکس مـن ذلک تتکـرر وتُموضع النص فی واقع معروف. تبـدأ الرواية بمدخل حواری، يعطی النص شـکل مقطع مأخـوذ من مجری الحياة ويولّد الانطباع بأن المشـهد يتعلّق بفضاء خارج النص ينتمی إلى الواقع فی حرکة مستمرة للزمن الذی يمضی ويرغم الراوی على أن يلتقطه فی طريقه. (فوتيية: ٢٠٠٧ م: ٥٨، ٥٧)

حين رأته مقبلاً صاحت: ألم يوقفوک بعد؟ فقال فی نفسه : «يا لک من حمقاء» واکتفى بتحيتها من بعيد مشـيحاً عنها بوجهه متجاهلاً سؤالها الأهوج. ثمّ دلف إلى البيت حيث تهاوی على مقعد قديم وأغمض عينيه ناشـداً الراحة والدفء. ولحقت به وطفلها على ذراعها تارکة جاراتها على مدخل الحديقة الصغيرة وقالت مرحبة: أهلاً وسهلاً.. أهلاً.. أمس کنّا فی سيرتک بل نحن منذ شهور فی سيرتک...کنا نتساءل: هل أفلت فياض؟ ولو کان عمی يقول: مسـتحيل، لو أفلت لجأ إلينا ويقول خليل: ربما کان مختبئاً حتى تسـنح الفرصة... .» (السباعی: ١٩٧٠ م: ٧)

إنّ المقطع السـابق يبين لنا الأماکن ويذکر أشـخاصاً يفـترض أنهم معروفون (ولا سيما بفضل وجود أدوات التعريف والأسماء) وأوضاعاً يومية يعبّر عنها بعبارات بسيطة دارجـة وبذلـک يوضع القارئ فی جو يبـدو مألوفاً ومتصلاً بما قبلـه کما ينفتح النص على ما هو خارجه. «إنّ النص يحيل على مراجع ثقافية يجب أن يشـارک فيها المؤلف والقارئ لتأکيد أثر الواقع وهذه المراجع يمکن أن تکون ممارسات: الحديث مع الجارات وعبارات الاستقبال. وهی تترک مجالاً هاماً لما بين النصوص أی لحضور نصوص أخرى داخل المسـيرة السـردية.» (جنيت، ١٩٨٧م: ٨) وللنص لون شـعبی فهو يتناول مجالاً جماعياً مشـترکاً بين الناس، سـواء أکانوا مثقفين أم لا. ويستند فی الأساس إلى تراث ثقافی مسـيحی. ولکنّه يذکر أيضاً أمثالاً أو أساطير. وفی الوقت نفسه يروی النص تجربة مغلقة محدودة زمنياً (سنتان) ومکانياً (لبنان)، تتوازن حول بُنى ثابتة وتستند إلى تکرار والتوازی.

سموّ البطل إلى مرحلة المناضل الثورى

إنّ الروايات الملتزمة بالرؤية الاشتراكية تنطلق من إيديولوجية تحدّد مفهوماً معيناً للإنسان وتصوّراً خاصاً للعلاقات الداخلية والخارجية التى يتفاعل معها عبر صراعه مع القوى التى تحاول أن تقيد تطوره وتقدمه. إنّ رواية "الثلج يأتى من النافذة" عبارة عن همزة وصل بين المناضل ونضاله فهى بعبارة أخرى تصف كيف يسمو البطل من مرتبة الإنسان العادى إلى مرتبة المناضل الثورى عن طريق التجربة الشخصية والصراع مع النفس والخارج. ونستطيع إذ ذاك أن نميز عدّة مراحل فى درب فياض الثورى:

أ. مرحلة التّعلّم فى المغارة على ضوء الشّموس: هنا حيث لا نوافذ ولا أبواب تعلّم خليل النضال. أما فياض فإنّه كان يافعاً ولم يستطع فى هذه المرحلة سوى أن يتلقّن المبادئ الثّورية الأولى. وهذه المرحلة إضافة إلى العمل النضالى والسجن فى الوطن ثمّ قرار الهرب إلى لبنان، تقع على خطّ الزمن قبل بدء الرواية.

ب. مرحلة التّردّد والتّخفى فى بيت أبى خليل: يبدو البطل فى البدء رافضاً، (الماضى: ١٩٨٩م: ١٤٢) إنّ هرب فياض من بلده ولجوءه إلى لبنان يعنيان أن روحَ النّضال لم تنضج عنده بعد: «كان عليك ألّا تفعل هذا كان عليك أن تصمد أكثر.» يقول له أبو خليل. ويذوق فياض مرارة السجن والغربة، مرارة الإغراء والدّعة. (بركة، ٢٠٠٢م: ٦٧) تلعب النافذة –كما سنرى– الدور الأساسى فى هذه المرحلة، فهى تكاد تُنسى البطل سجنه وغربته وتُغريه بالعودة إلى حياة ما قبل التجربة، حياة المثقّف البورجوازى (زواج، أولاد، هموم عائلية بسيطة، مغامرات...). ويضطرّ عندئذ أن يقارن بين خليل وجوزيف فيختار أن يعيش كخليل، مناضلاً ثورياً يكدح ويعمل. تُعدُّ هذه المرحلة حلقة رئيسةً يتقرّر فيها مصير البطل إنّها مرحلة تحوّلِ فياض من هارب متردّد إلى عامل مناضل.

ج. مرحلة العمل اليدوى الشّاق: إنّ العمل قيمة إنسانية وتجربة ضرورية للاندماج فى الواقع، (الماضى: ١٩٨٩م: ١٥٤)، لذلك يصمّم فياض على العمل بيديه ليثبت إنسانيته ويدفع عنها الفساد وإذا كان هربه إلى بيت خليل تعبيراً عن أزمة انتمائه كمثقّف بورجوازى صغير إلى الثّورة، فإنّ تصميمه على العمل يعد بمثابة انتصار على ما تبقى

فى نفســه من آثار الطبقة الإجتماعية التى ينتمى إليها.» (بركة: ۲۰۰۲م: ٦٧) وينخرط فى عداد العمال البائسين الذين تمصُّ البورجوازية دماءهم. يركزحنا مينة على الصراع الطبقــى والبحث عن عالم جديد فإنّه يرى أن الإرادة الإنســانية هى الفصيل فى تحقيق الآمال وحل الكثير من المشاكل. (الماضى: ۱۹۸۹م: ۱٤۳)

د. مرحلــة النّضال الفعلى: وتعدّ هذه المرحلــة ذروة تجربة النّضال. فياض يعمل فى كتابة منشورات ثورية وطبعها، فهو قد تعدّى مرحلة العمل الفردى (المعاناة الشخصية) إلى نشــر المبادئ الثورية (الكفاح الســرّى والعمل القيادى). فالعمل إلى جانب الثقافة (فيــاض) والثقافة إلى جانب العمل (خليل)، همــا طريق صنع المناضلين الثوريين وهما طريق الخــلاص من الحيرة والتردد، بل الخلاص من الغربة. (الماضى: ۱۹۸۹ م: ۱٥٤) لذلک يشعر فياض الآن بأن البرد ليس من الثلج وإنّما «البرد كان من الغربة والتجربة تمّت فى الغربة والآن وداعاً للغربة.» (مينة، ۱۹٦۹م: ۳۷۲)

الوظيفة الرّمزية للأشياء

إنّ حنا مينة من الذين اعتمدوا إلى وصف الأشــياء وتوظيفها فى رواياتهم، ويعتبر مجدّدا فى هذا المضمار ورائداً. إنّ كل شيء فى روايات هؤلاء الروائيين له معنى ومغزى حتى الجمادات والأشياء المادية التافهة أو ثياب الأبطال أو حتى ثنية بنطالهم تدلّ على نفســياتهم، كما أنّ الأوساخ على الحائط أو الظّلمة فى الأزقّة تدلّ على طبقة معينة من المجتمع.

أ. النافذة

إنّ النافــذة تواكب البطل الفياض طيلــة إقامته فى لبنان أى فعليا من بداية الرواية إلى آخرها. وهى من العناصر الأساســية التى تكوّن التجربة النّضالية التى عاشها، فهى تشــغل حيزا لا بأس به من حياته النّفســية وتلعب دوراً رئيســاً فى معاناته الشخصية. «فالنافــذة بــادئ الأمر كوةٌ فى جدار تطلُّ على الخارج عندما كان فياض يقع فريســة صراعه الداخلى وعندما كانت تستغرقه أفكاره كان ينظر من النافذة دون اكتراث حتى باتت نظراته تنزلق على صفحة الأشــياء دون أن تميزها. ولم يكن يرى من خلالها سوى

وجوه باهتة لايستوقفه منها وجه بعينه وليس للنافذة فى هذا المعنى أية وظيفة روائية.» (بركة: ٢٠٠٢م: ٦٤، ٦٣) فوظيفتها هنا عملية لاتتعدّى السّماح للبطل بإطالة لا مبالية نحو الخارج أو السماح للمارة أو الجيران بنظرة عابرة أو فضولية نحو الداخل وللبطل حقّ إلغاء هذه الوظيفة وقتما يشاء. وذلك باستعمال السّتائر التى تجعل من النافذة جدارا كباقى الجدران يحجب داخل الغرفة عن خارجها.

١. تخلّى عن الصراع الداخلى: إنّ النافذة ما تلبث تستقطب انتباه السّجين وتستولى علـى حياته النفسية فتقدّم له فرصة الهرب من واقعه المرير. وذلك بأن تعلّل أحلامه وتصرّفه عن صراعه النّفسى المؤلم. ويتمّ عمل النافذة هذا بوجود نافذة أخرى مقابلة لنافذته يطلّ منها رأس صغير جميل يرنو إليه بعينين برّاقين، عندئذ ترتعش أوصاله وتصيح غرائزه ويحسُّ أنّه يسكن الغرفة للمرة الأولى. ويعود سبب هذا الانقلاب المفاجئ فى حياته إلى أمرين أولهما أن النافذة بالنسبة إليه هى المنفذ الوحيد للخروج من سجنه فهو لايستطيع مغادرة غرفته نهاراً حتى لو كان ذلك للذّهاب إلى المرحاض. وثانيهما أنّه يوجد فى النافذة المقابلة وجة وابتسامة ودعوة إلى الحب «وهذا يكشف عـن حب فياض الأفلاطونى لفتاة النافذة المقابلة وهى دينيز.» (السباعى: ١٩٧٠م: ٦٨) نافذتان متقابلتان فى الأولى الوجه المضيء المؤطر بشعر مسبل فوق عنق أبيض وفى الثانية الوجه المعذّب بالانتظار ذو العينين الناريتين وراء النافذتين يستيقظ الحبّ وتضطرم الأحاسيس والغرائز. تؤدّى إطلالة هذا الوجه الباسم من النافذة إلى أن ينفى – ولو للحظة عابرة – صور الماضى المؤلم التى لاتنفكّ تطارد فياضاً من داخله وتعذّبه. (بركة: ٢٠٠٣م: ٦٥) كذلك يضطرم القلب وراء النافذة المقابلة لفياض، تبتسم دينيز لهذا الغريب الذى أحبّته لمظهر التّحدى البادى فى وقفته. وتحلم بدورها بالوصال وتستثار غرائزها: «تأوّهت وعضت طرف اللحاف بأسنان مهرة تعضّ الشكيمة.» (مينة، ١٩٧٧م: ٢٩٧، ٣٠١)

٢. الجمع بين النقيضين: النافذة فى هذه الرواية تجمع بين النقيضين: البعد والقرب، الوصال والافتراق. دينيز تتعذّب فى حجرتها وتحترق شغفا بذى الوجه المعذب وتأمل عبثا أن يدهم غرفتها ويطفئ نارها. وفياض بعد أن ذاق اللذع الجنسى البحت، ينسحب

مضطـرّاً ويواصل السـير فى طريق النضال، (بركـة: ٢٠٠٣ م: ٦٥)، «عليک فياض أن تعيـش على الخيالات علـى الطيوف وأن تُصغى إلى العواء فى غابـة غرائزک ثمّ تغفو وأنت تقابل ذئاباً انطح السرير برأسک. اضرب الطاولة بقبضتک در فى مكانک لتنفس عن صدرک.» يقول شـكرى غالى عن مرحلة العذاب التى عاشها فياض وراء نافذته: «لم تكن دينيز، فتاة النافذة المقابلة لمخبئه فى بيت خليل إلّا حلماً يكابد مشقة التّحقيق، حلماً يجسـم المسـافة الهائلة بين الهرب والمواجهة، إنّها الوجه الآخر لعذاب السـجن هناک إنّهـا صورة تضاف إلى صور الحرمان المتلاحقـة وتلعب دورها على طول خط المواجهـة بين فياض وخليل.» (شـكرى، ١٩٧١م: ٧٣) إنّ تجربـة العذاب التى يمرّ بها فياض من وراء نافذته تختلف إذا عن تجربة دينيز، فإذا كان عذاب هذه الفتاة لايتعدّى المستوى العاطفى والجنسى، فإنّ عذاب العاطفة والغرائز عند فياض عنصر من عناصر النّضـال والبحث عن الذات، إنّه أحد السّـيوف التى لابدّ له من أن يذوق مرارة حدّها علـى طول درب النّضال الذى اختاره لنفسـه. فالنّافذة ليسـت للخـروج إلى العالم أو لرؤية الناس، ليسـت مصدر بهجة دائمة وسـرور، بل هى إغراء من نوع جديد، إغراء يحرّک الغرائز وينسـى السّـجين سـجنه والمناضل تجربته. فالمرأة التى تطلّ منها شجرة محرمة عليه والإنسان المناضل يطرد من تجربة النّضال إذا هو التفت إلى صراخ غرائزه. (بركة: ٢٠٠٣ م: ٦٦) هنا مما يستشكل على الكاتب هو أنّه يشاء أن يجعل الفتاة تنتمى إلى طبقة موسـرة وفياض مقيـم فى بيت غزالة المقابل الوضيع، كيـف تتلاقى الطبقتان المتعاديتان فى بنايتين متقابلتين؟ (السباعى: ١٩٧٠ م: ٦٨)

يتبـين مما تقدّم أن النافذة عنصر من عناصر المجابهة بين المناضل والعالم الخارجى، فحيـث توجد النافذة يوجد الإغراء بالتّخلّى عن سـبيل النضـال فهى إذن مرحلة من مراحل تكوين الذات والوسيلة التى يحدّد البطلُ بواسطتها شخصيته النضالية.

٣. صـرف همّ البطل لمجابهـة الظّلم: فى نهاية الرواية وبعـد أن ينتصر فياض على قـوى التّردّد والخوف تظهر من جديد فتاة أخرى مقابل نافذة حجرته فى الجبل وبذلک تنتهـى إقامته فى لبنان بحـوار أخير تتخاطب فيه القلوب والعيـون من خلال نافذتين، والسـؤال الذى يتبادر إلى الذهن هو هل تحافظ النافـذة فى هذه المرحلة النهائية على

وظائفها التى رأينـــا، فى الحقيقة لايتغير عملُ النافذة المعانى المكافح الذى يعيش تجربة الثـــورة المعذبة وها هو الآن كما يقول خليل قد اجتاز التجربة وقد تخلّص من المجابهة مع نفســـه وصرف همَّه لمجابهة قوى الظّلم والاستبداد. والتّغير الأساسى والوحيد الذى يطــرأ على وظيفة النافذة هنا هو أنّها لم تعد إغراءً بالتّخلّى عن طريق الكفاح والنّضال على العكس من ذلك إنّها تصرف فياضاً عن اجترار ذكريات الماضى الملعونة وتدفعه إلى الأمـــل فى مســـتقبل أفضل يملـــؤه دفء الحياة ونار المحبة ويعكس هـــذا التّغيير كما رأينا نفســـية فياض الذى لم يعد متردّداً. يقول بوعلى ياسين ونبيل سليمان: «إنّ جذور النّظـــرة الدينية الرّجعية للجنس والمرأة تقف وراء عـــدم زواج المناضل أو عدم حبّه.» (بركة: ٢٠٠٣م: ٦٨)، ولكن أبطال حنا مينة لاتقلقهم القضايا الميتافيزيقية كالدين والله. (الماضى: ١٩٨٩م: ١٤٣) ونرى أن الكبت الجنســـى كان ضرورياً بالنسبة لشخص مثل فياض، لا لأنّ المرأة أمّارة بالسوء ولا لأنّ الجنس خطيئة بالنسبة للكاتب بل لأنّ فياض نفسه لم يكن مهيئاً لتقبّل الإثنين معاً: المرأة والنّضال. وأضف إلى ذلک أنّه ليس مناضلاً عاديـــاً فهو فى مرتبة القيادة والآن وبعد أن اجتـــاز التجربة وتعلّم الصمود ينظر فياض إلى علاقة المرأة بالرّجل لا كعلاقة جنسية بحتة بل كحبّ ينطلق منه الاتّحاد الكامل بين كائنين بشريين. (بركة: ٢٠٠٣م: ٦٩)

النتيجة

وصلنا ممّا سبق إلى أنّ حنا مينة روائى واقعى تصوّر المجتمع بجوانبه المتعدّدة وبذلک تقـــدّم إلينا الحقيقة بموضوعيـــة. إنّ رواية "الثلج يأتى من النافـــذة" من الروايات ذات الشخصية الرئيســـة الوحيدة وهذا يتيح للكاتب أن يتعمّق فيغوص حتى أغواره البعيدة ومن هنا يكشـــف لنا المشـــاعر والأطوار والتناقضات جميعاً. تتمتّع الرواية بالســـمات الواقعية حيث كانت الشـــخصيات متميزة بأفكارهـــم وأعمالهم وإنّ لهم ماضياً وتاريخاً ويمكن تعريفهم بدرجة رئيســـة من خلال أنشطة يومية؛ والأمكنة التى يستخدم حنا مينة شديد الارتباط بتجربة من تجارب الحياة وأيضاً الحوار فى الرواية يشير إلى أنّ المشهد يتعلّـــق بفضاء خارج النص ينتمـــى إلى الواقع. وإلى جانب ذلک تؤكـــدّ الرواية أهمية

الموقف الذى يتّخذ البطل، والانتماء الحزبى والروابط التنظيمية وتطوّر شــخصيته خلال الرواية وارتقائه إلى مرحلة النضال. ومن جهة أخرى نجح حنا مينة فى كيفية استقطاب جميع أحداث روايته وموضوعهــا ليجعل منها مرايا متعدّدة الألوان والأوجه وتخدم فى النهاية المحور الأساســى وتغنيه معنى وشــكلاً. يرى حنا مينة أنّ الواقعية تســتطيع أن تتضمّن المدارس الأخرى مثــل الرمزية، ويعتبر مجدداً فى هذا المضمار ورائداً وخاصة فيمــا يتعلّــق برواية "الثلج يأتى من النافذة". إنّ النافــذة تحمل فى طياتها رمزاً قوياً فى هذه الرواية؛ إن على صعيد القوة النفســية أو على صعيد الفترة الزمنية. فالنافذة عنصر من عناصر المجابهة بين المناضل والعالم الخارجى وهى وســيلة يحدّد البطلُ بواســطتها شخصيته النّضالية.

المصادر والمراجع

إسماعيل، عزالدين. ١٩٧٥م. الشعر فى إطار العصر الثورى. بيروت: دار القلم.

البحراوى، ســيد. ١٩٩٦م. محتوى الشــكل فى الرواية العربية النصوص المصرية الأولى. القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب.

بركة، بسام. ٢٠٠٢م. مبادئ تحليل النصوص الأدبية. القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر.

حمدى، ليثى. ١٤٠٣ق. مع رسالة جامعية: أصداء المدرسة الرومانتيكية فى الآداب العربى الحديث (للباحث محمد إسماعيل شــاهين). مجلّة العلوم الإنســانية. الأزهر. السنة الخامسة والخمسون. جمادى الأولى. الجزء ٥ و٦.

الخطيب، حسام. لاتا. سبل المؤثّرات الأجنبية وأشكالها فى القصّة السورية. دمشق: لانا.

السباعى، فاضل. ١٩٧٠م. البحث عن النضال المفقود. دمشق: مجلة الآداب. مارس. العدد الثالث.

شكرى، غالى. ١٩٧١م. الرواية العربية فى رحلة العذاب. القاهرة: عالم الكتب.

صليبا، جميل. ١٩٨٥م. الاتجاهات الفكرية فى بلاد الشام. القاهرة: معهد الدراسات العربية.

عصمت، رياض. ١٩٧٨م. حنا مينة: الحب والكرامة... والكتابة على أكياس الرمل. مجلّة الآداب. أبريل. العدد ٤ و٥.

فوتييــه، اليزابــت. ٢٠٠٧م. الإبداع الروائى المعاصر فى ســورية. ترجمة: الدكتــورة ملكة أبيض. دمشق: منشورات وزارة الثقافة.

الماضى، شــكرى. ١٩٨٩م. الدلالة الاجتماعية للشــكل الروائى فى روايات حنّا مينة. مجلة اللغة والآداب. ديسمبر. العدد ٣١.

مندور، محمد. ١٩٥٧م. الأدب ومذاهبه. القاهرة: دار نهضة مصر.
مينة، حنا. ١٩٩٢م. حوارات وأحاديث في الحياة والكتابة الروائية. بيروت: دار الفكر المعاصر.
مينة، حنا. ١٩٧٧م. الثلج يأتي من النافذة. ط٢. بيروت: دار الآداب.
مينة، حنا. ١٩٧٦م. الأبنوسة البيضاء. دمشق: منشورات اتحاد كتاب العرب.
. Gerard Genette.Seuils. paris. Le Seuil. 1987.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثانية – العدد الثامن – شتاء ١٣٩١ش/كانون الأول ٢٠١٢م
صص ١٣٣ ـ ١٤٧

شخصية دِعْبِل الخُزاعِی من خلال التناقضات

يحيی معروف*

الملخص

قلما نجد شاعرا أو كاتبا شيعيا دافع عن النبیّ (صلی الله عليه وآله وسلم) وآل بيته الأبرار إلا ونجد أنواع التهم تخيم عليه. هذا المقال يدرس تناقضات المؤرخين من خلال تعريفهم لدِعْبِل الخُزاعِی (الشهيد سنة ٢٤٦ق) فيحاول الإجابة عن الأسئلة التالية: ١. هل يمكننا الاعتماد علی أقوال بعض المؤرخين للتعريف بشخصية دعبل الخزاعی رغم تناقضاتهم؟ ٢. هل للتعصب دور فی آرائهم وأقوالهم؟ ٣. هل هناک أقوال أخری وردت فی کتبهم تنفی مزاعمهم فيما زعموا؟

يحاول الباحث عرض التُّهم التی أُلصِقَت بشاعرنا ثم الإجابة عنها مستخدما نفس الکلمات الواردة فی أقوال هؤلاء المؤرخين ويظلُّ القصد من ذلک هو إلقاء المزيد من الضوء علی تلک التهم والمقارنة بين أقوالهم ليتبين للقارئ نياتهم حتی يصل إلی الاستنتاج المنطقی.

وللبحث فرضيات نحاول إثباتها وهی: ١. أقوال وآراء هؤلاء المؤرخين للتعريف بشخصية شاعرنا نابع عن حقد دفين. ٢. إنهم اضطرّوا لخلق التُّهم لإبعاد الناس عن الشيعة وشعرائهم. ٣. توجيه هذه التهم لم يكن إلا بأمر من سلاطين الجور.

الکلمات الدليلية: دعبل الخزاعی، المؤرخون، الشاعر الملتزم، آل بيت النبی (صلی الله عليه وآله وسلم).

---

*. جامعة رازی، کرمانشاه، إيران. (أستاذ مشارک)
y.marof@yahoo.com
تاريخ الوصول: ١٣٩١/٣/١هـ. ش
تاريخ القبول: ١٣٩١/٩/٨هـ. ش

المقدمة

الذين دافعوا عن آل بيت نبينا المختار (صلى الله عليه وآله وسلم) كانوا أكثر الناس عرضةً لأنواع المخاطر كالقتل والتعذيب وتلطيخ السُمعة مثلما ورد فی أمهات المصادر العربية التی تتهم هؤلاء الشعراء بلؤم الطبع، والبخل، ودناءة النفس رغم ذلک احتفظت نفس المصادر ولو بقدر يسير، من صفاتهم السامية، وهذا القدر علی قلّته يکفی للتدليل علی صحة ما ذهب إليه الباحث.

الدراسات السابقة

هنـاک کتب ومقالات عدة تلقی الضوء علی بعض الزوايا من حياة دعبل الخزاعی ولکن لم نعثر علی بحث شـامل ينفی مزاعم المؤرخين فی التهم الموجهة إلی هذا الشاعر الملتزم الذی قدم النفس والنفيس فی الدفاع عن عقيدته السامية.

لاشـک أنه قلّما نجد شـاعرا أو کاتبا شـيعيا دافَعَ عن النبیّ (صلى الله عليه وآله وسلم) وآل بيته الأبرار إلا ونجد أنواع التهم تخيم عليه نحو: (کان فاسداً)، (کان فاسقاً)، (کان رافضيّـاً)، (کان کثـير التعصب والغلـو)، (کان ظالماً)، (کان أحمـق)، (کان بخيلاً)، (کان کذوباً) وهکذا دواليک. وبالرجوع إلی تراجم هؤلاء الذين رُموا بالفسق والخيانة والحماقـة والخروج عن الدين وغير ذلک، نجد من بين هـؤلاء فريقاً کان معروفاً لدی الرواة بالصدق والوفاء والالتزام بالتقوی وجودة الشعر. ويظهر من أخبارهم أن هؤلاء الشـعراء لم يسـتطيعوا أن يتأقلموا مع حياة الظلم والاضطهاد، ومضوا يعيشون الحياة کأحرار غير مبالين بسلوک الطغاة والجبابرة وأوامرهم ونواهيهم.

ومنهجنا فی هذا البحث هو الکشـف عن حقيقة أحد الشـعراء الملتزمين من خلال أقـوال المؤرخين فی نصوصهم التأريخية. ثم المقارنة بـين أقوالهم ليتبين للقارئ المنصف نياتهـم حتی يصل إلی الاسـتنتاج المنطقی والرأی السـليم. فالبحث يعرض جانبا من جوانب السلوک الاجتماعی، لدی دِعْبِل بن علیّ الخُزاعِی (الشهيد ٢٤٦ق) الذی دافع عن آل بيت النبی (صلى الله عليه وآله وسلم) بنفسه ونفيسه.

يحـاول الباحث عرض التُّهم التی أُلصقت به. ويظل القصد من ذلک هو إلقاء المزيد مـن الضـوء علی تلک الانتقادات التی تناقلها الرواة فی هذا الشـأن. فالدراسـة هذه

لاتسعى إلى إثبات التهم التى تناقلها الرواة عن دعبل أو رفعها عنه، بل هى إلمامة إخبارية قُصد من حصرها وإيرادها عرضها وإخضاعها للدراسة من خلال الموازنة بينها وبين ما نسب إليه. وهنا نلقى الضوء على حياة شاعرنا الفذّ:

ولد «دعبل» فى الكوفة سنة ١٤٨ق،(ابن خلكان، ١٩٦٨م: ٢/ ٢٧٠؛ الخطيب البغدادى، ١٤١٧ق: ٨/ ٣٨١) ونشأ فيها. والمعروف أن هذه المدينة كانت تتصف بولاء معظم أبنائها لآل البيت (عليهم السلام). وقد عاصر تسعة من خلفاء العباسيين هم: المنصور [بدأت خلافته سنة ١٣٦ق] والمهدى، والهادى، والرشيد، والأمين، والمامون، والمعتصم، والواثق، والمتوكل [انقضت خلافته سنة ٢٤٧ق] فهو ينتمى فى نسبه إلى قبيلة خزاعة المعروفة بولائها العريق للإسلام ولرسول اللّه (صلى الله عليه وآله وسلم)، ولأهل بيته (عليهم السلام) فعبد الله بن بديل بن ورقاء، الجد الأكبر لدعبل، كان هو وأخوه عبد الرحمن رسولَى النبى (صلى الله عليه وآله وسلم) إلى اليمن. وكانا وشقيقهم عثمان من فرسان جيش الإمام علىّ بن أبى طالب (عليه السلام) فى صفين. قال أبو الفرج الأصبهانى فى الأغانى: (١٤٠٧ق:٢٠/١٣٢) «كان دعبل من الشيعة المشهورين بالميل إلى علىّ صلوات الله عليه.» فترعرع فى أسرة موالية لأهل البيت (عليهم السلام) ، وعلى الرغم من كل الصور المشوهة التى نسجها بعض المؤرخين حول شخصيته، لم يستطع أحد أن يطعن فى عقيدته أو يتهمه بالانحراف عن ولائه لأهل البيت (عليهم السلام). فشعره يعكس وجهة نظره العقائدية فى فهم التشيع. وهنا نكتفى بما قاله ياقوت الحموى فى معجم الأدباء: (١٣٥٥ - ١٣٥٧ق: ٤/١٩٦) «قصيدته التائية فى أهل البيت من أحسن الشعر، وأسنى المدائح قصد بها على بن موسى الرضا عليه السلام بخراسان.»

والآن نصل إلى تهم الرواة دعبلَ وما قيل عنه فى المصادر العربية فلنبدأ بكتاب الأغانى لأبى الفرج الأصبهانى (٣٦٢-٤٨٤ق): هذا الكتاب من أهم ما وصل إلينا من كتب التراث العربى، واعتمد عليه معظم المؤلفين بعده، فكان أهم مصدر من مصادر تأليفهم فى الأدب والنقد والتاريخ والحضارة العربية بكافة جوانبها وعصورها منذ الجاهلية وحتى عصر مؤلفه. عبَّر عنه ابن خلدون فى مقدمته (١٩٦١م: ١٠٧٠) بقوله: وقد حصلت لهذا الكتاب شهرة واسعة جداً، منذ أن ظهر للناس أواسط القرن الرابع للهجرة ووصلت شهرته إلى الأندلس سريعاً، فبعث الحكم المستنصر إلى مؤلفه ألف دينار

عيناً ذهباً، وخاطبه يلتمس منه نسخة. فبعث إليه منه نسخة حسنة منقحة (ابن الأبار الأندلسى، ١٩٦٣م: ٣٠١/١) كما بعث بنسخة أخرى إلى سيف الدولة الحمدانى أمير حلب «فأنفذ إليه ألف دينار.» (ابن منظور، ١٩٦٥-١٩٦٦م: ١/١) ورغم هذه الشهرة الواسعة نقده الكثيرون فذكروا مواضع الخَلل والاضطراب والتناقض فيه. (انظر: محمد خير شيخ موسى، ١٩٨٩م)

التهمة الأولى

ذكر ابوالفرج الأصفهانى بعد أن نسب إليه أوصافاً ممتازة كـ«شاعر متقدم مطبوع» (١٤٠٧ق:٢٠/١٣١) ثم تابع القول فقال: «هجَّاءٌ خبيثُ اللِّسان!!، لم يسلم عليه أحدٌ من الخلفاء ولا من وزرائهم ولا أولادهم.» وقال الخطيب البغدادى: (١٤١٧ق: ٢٤٦/٨) «وكان خبيثَ اللسّان قبيحَ الهجاء.» وقال ابن خلكان (٦٠٨ - ٦٨١ ق) فى وفيات الأعيان (١٩٦٨م: ٢٢٧/٢): «كان شاعرا مجيدا إلا أنه كان بذى اللسان مولعاً بالهجو والحطّ مِن أقدار الناس.» وقال أبو إسحاق القيروانى الحصرى (ت ٤١٣ق) فى زهر الآداب (لاتا: ٨٦/١): «كان دعبل مداحاً لأهل البيت عليهم السلام كثير التعصب لهم والغلو فيهم.»

وجوابه هو: أن فى سيرة دعبل ملامحَ من العزم والقوة والاستمرار على المبدأ فدعبل يختلف عن شعراء عصره الذين أكثروا شعر المديح فى الحكّام العباسيين، فهو كان يعبر بصراحة وصدق عما يراه ويشاهده من أحداث عاشها وعانَى منها الكثير، وكان يوجّه النقد الصريح للحاكمين دون خوف أو وجل، ممّا لوّن شعره بطابع الهجاء ولهذا أصبح محلاً للتجريح من قِبل البعض. لأنه كان شديد الموالاة لآل البيت (عليهم السلام)، متجاهراً فى ذلك، متعرضاً بالهجاء لكل من يناوؤهم. وقد تحمَّل فى سبيل ذلك كثيراً من المتاعب، واضطر إلى عبور الصحارى والفلوات هرباً ممن هجاهم من الخلفاء. قيل له: لماذا تهجو من تخشى سطوته؟ قال: «أنا أحمل خشبتى على كتفى منذ خمسين سنة، فلست أجد أحداً يصلبنى عليها.» (الأصفهانى، ١٤٠٧ق:٢٠/١٣٣؛ ابن خلكان، ١٩٦٨م: ٢٢٧/٢)

وأمـا أسـباب هجاءه المقذع للخلفـاء الذين عاصرهم يعنی هارون الرشـيد، محمد الأمـين، المامون، المعتصم، والمتوكل ووزراء هؤلاء الخلفاء، دون أدنى شـک هذا دليل جرأتـه وإقدامه على هجاء من يسـتحق الهجاء، ولـو أدَّى ذلک إلی الصَّلب. فلم يكن هجاؤه للخلفاء والحاكمين عندئذ إلا بدافع العقيدة وموالاة أهل البيت (عليهم السلام). لأن الولاية لاتكون خالصة إلا بالبراءة ممن يضادها ويعاندها، كما تبرأ اللهّٰ ورسولُه من المشـركين. وأما كلام أبی إسـحاق القيروانی الذی ادعی أنه: «كثير التعصب لهم والغلو فيهم.» ليس إلا مجرد ادعاء لأنه لم يأت بنموذج ليثبت ادعاءه. فهذه الأقوال وما شابهها أطلقت على الكثيرين من موالی آل البيت (عليهم السلام) على مرِّ العصور.

التهمة الثانية

ذكر ابوالفرج سبب خروجه عن الكوفة قائلاً: (الأصفهانی، ١٤٠٧ق: ١٣٦/٢٠) «عن أبی خالد الخزاعی: كان سبب خروج دعبل بن علیّ من الكوفة أنه كان يتشطَّر ويصحب الشُّـطار [كان هذا الاسـم يطلق على أهل البطالة والفسـاد فی أيام الدولة العباسية]، فخرج هو ورجل من أشـجع فيما بين العشـاء والعتمة، فجلسـا على طريق رجل من الصيارفة [مفردها الصيرفیّ: الذی يبدل النقود]، وكان يروح كل ليلة بكيسـه إلی منزله، فلمّـا طلـع مقبلاً إليهما وثبا إليه فجرحاه، وأخذا ما فی كُمِّه، فاذا هی ثلاث رمانات فی خرقه، ولم يكن كيسـه ليلتئذ معه، ومات الرجل مكانَه، واسـتتر دعبلُ وصاحبُه، وجدَّ أولياء الرجل فی طلبهما، وجدَّ السـلطان فی ذلک، فطال على دعبل الاسـتتار، فاضطر إلی أن هرب من الكوفة. قال أبو خالد: فما دخلها حتی كتبتُ اليه أعلمه أنه لم يبقَ من أولياء الرجل أحدٌ!!»

وقد نسی أبوالفرج ما نقلها فی الصفحات السابقة من كتابه فذكرها مرة أخری بشكل آخر فيه تناقض عجيب فی كيفية قتل الصيرفیّ حيث قال: «...عن أبی خالد الأسـلمی كان يتشـاطر بالكوفه وهـرب منها بعد ما قَتَلَ صيرفياً: أخبرنی الحسـن بن علي قال حدثنـا ابن مهرويه قال حدثنی ابن الأعرابی عن أبی خالد الأسـلمي قال: كان دعبل بن على الخزاعی بالكوفه يتشـطر وهو شاب، ....وكان يصلت علي الناس بالليل فقَتَلَ رجلاً صيرفياً، وظن أن كيسه معه، فوجد فی كمه رماناً فهرب من الكوفة.» (الأصفهانی،

١٤٠٧ق: ١٤٥/٢٠)

وجوابه هو: أننا نتوقع من القارىء المنصف ليقارن بين ما قاله أبوالفرج نقلا عن رجل باسم «أبى خالد الأسلمى» فهو تارة يقول: «وثبا اليه فجرحاه، وأخذا ما فى كُمِّه..... .ومات الرجل مكانَه»، ثم يقول: «فقَتَلَ رجلاً صيرفياً.»؛ ولو فرضنا أن هذا الخبر صحيحاً فهل مات هذا الرجل طبيعياً كما يموت الإنسان فى بيته أو فى الطريق؟ أم قَتَلَه دعبل؟! فأيُّ قول من الأقوال يعتبر صحيحاً؟ لأنه كما ذكر الأصبهانى: مرة هجم عليه الرجلان فمات الرجل مكانَه إثر جرح طفيف!! ومرة أخرى ينسى ما قاله سابقاً فيقول: «قتَلَ صيرفياً» بنفسه! فهل كان دعبل شريكاً فى الموت أو قتله بنفسه للوصول الى كيسه؟!!

ومما لا شك فيه أن مصدر الروايات التى قيلت فى دعبل كلها واحدة وهو «أبو خالد الأسلمى»، والظن أن طابع الوضع عليها واضح بقصد تلطيخ سمعته. وكما يظهر عن كلام "أبى خالد» إنه كان شديد التعصب على دعبل بل يمكننا نعتبره من ألد خصامه فمن الطبيعى أن يسعى وراء هذه الأكاذيب. فخير مثال على هذا هو ما ورد فى الأمثال الفارسية حيث يقال: «إن الكذّاب تقلُّ ذاكرتُه.» والآن نلفت انتباهكم إلى ما قاله أبو الفرج عن حضور الشاعر لدى الإمام الرضا (عليه السلام) وبكاء الإمام إلى درجة الإغماء وإعطائه عشرة آلاف درهم وحليّ كثير وثوباً من ثيابه، وإنه كيف امتنع عن بيع الثياب مقابل دفع مبالغ باهظة من قبل أهالى مدينة قم المقدسة. فهل يعقل للإنسان اللبيب أن يخطر بباله أن دعبل هجم على صيرفىّ طمعاً لسرقة أمواله؟!!

قال أبوالفرج الأصفهانى (١٤٠٧هـ:١٦٢/٢٠)؛ وقد ذكرها أيضاً فى (١٤٠٧هـ:١٣٢/٢٠) فضلاً عن ذلك ورد فى تاريخ مدينة دمشق لابن عساكر (لاتا: ٢٦٢/١٧) «...قال [دعبل]: دخلت على علىّ بن موسى الرضا -عليهما السلام- فقال لى: أنشدنى شيئاً مما أحدثتَ، فأنشدتُه:

مَدارسُ آياتٍ خَلَتْ مِنْ تلاوَةٍ ومنزلُ وحيٍ مُقْفِرُ العَرَصَاتِ

حتى انتهيتُ إلى قولى:

إذا وُتِرُوا مَدُّوا إلى واتريهم أكُفّاً عنِ الأوتارِ منقبضات

قال: فبكى حتى أُغْمِى عليه، وأومأ إلى خادم كان على رأسه: أن أسكت، فسكتُّ ساعةً، ثم قال لى: أَعِدْ، فأعدتُ حتى انتهيت إلى هذا البيت أيضا، فأصابه مثل الذى أصابه فى المرة الأولى، وأومأ الخادم إلىَّ: أن اسكت، فسكتُ، فمكث ساعة أخرى ثم قال لى: أعد، فأعدت حتى انتهيت إلى آخرها، فقال لى: أحسنت، ثلاث مرات، ثم أمر لى بعشرة آلاف درهم مما ضُرِبَ باسمه، ولم تكن دُفِعَتْ إلى أحد بعدُ، وأمر إلى مَنْ فى منزله بحلىّ كثير أخرجه إلىّ الخادم، فقدمتُ العراق، فبعتُ كلَّ درهم منها بعشرة دراهم، اشتراها منى الشيعة، فحصل لى مائة ألف درهم، فكان أول مال اعتقدته. يستوهب الرضا (عليه السلام) ثوباً لبسه ليجعله فى أكفانه: قال ابن مهرويه وحدثنى حذيفة بن محمد: أن دعبلاً قال له: إنه استوهب من الرضا عليه السلام ثوبا قد لبسه فى أكفانه فخلع جبة كانت عليه، فأعطاه إياها وبلغ أهل قم خبرها فسألوه أن يبيعهم إياها بثلاثين ألف درهم، فلم يفعل، فخرجوا عليه فى طريقه، فأخذوها منه غصباً، وقالوا له: إن شئت أن تأخذ المال فافعل، وإلا فأنت أعلم. فقال لهم: إنى والله لا أعطيكم إياها طوعاً، ولاتنفعكم غصباً، وأشكوكم إلى الرضا عليه السلام. فصالحوه على أن أعطوه الثلاثين الألف الدرهم وفَرْدَ كُمٍّ من بطانتها فرضى بذلك.»

التهمة الثالثة

٣. قال أبوالفرج الأصفهانى: (١٤٠٧ق:١٤٩/٢٠) «كان دعبل يخرج فيغيب سنين، يدور الدنيا كلها، ويرجع وقد أفاد وأثرى. وكانت الشراة [الخوارج] والصعاليک يلقونه فلايؤذونه، ويؤاكلونه ويشاربونه ويبرونه، وكان إذ لقيهم وضع طعامه وشرابه، ودعاهم إليه،... وسقاهم وشرب معهم، وأنشدهم، فكانوا قد عرفوه، وألفوه لكثرة أسفاره، وكانوا يواصلونه ويصلونه.»

وجوابه هو: أن غيابه عن الناس وتجواله هنا وهناک فراراً من حكام الجور أو لكسب لقمة العيش فهو أمر طبيعى لأنه كان يلتقى لدى جولته بالخوارج واللصوص فهم كانوا يزورونه ولايصيبونه أذى فهم يؤاكلونه ويشاربونه وهو أيضاً عندما كان يبسط مائدته يستدعيهم لتناول الطعام معه. هذا إن لم يكن حسناً فليس بعيب لأنه يدل على سجاياه الأخلاقية بعبارة أخرى جذب إليه حتى اللصوص والخوارج رغم الاختلاف

بينهم فى الأفكار والاعتقادات.

التهمة الرابعة

قال أبوالفرج الأصفهانى: (١٤٠٧ق:١٣٧/٢٠) «... عن أبى خالد الخزاعى قائلاً قلت لدعبل: ويحک قد هجوتَ الخلفاء والوزراء والقوادَ ووَترْتَ الناس جميعاً [أصبح لهم عندک وتر؛ والوتر: الثأر]، فأنتَ دهرَکَ كلَّهُ شريد طريد هارب خائف، فلو كففتَ عن هذا وصرفتَ هذا الشَّرَّ عن نفسک! فقال: ويحکَ؟ إنى تأملتُ ما تقول، فوجدتُ أكثر الناس لايُنْتَفَعُ بهم إلا عَلَى الرَّهْبَة، ولايُبالَى بالشَّاعرِ وإنْ كانَ مُجيداً إذا لَمْ يُخَفْ شَرُّهُ، ولَمَنْ يَتَّقِيکَ عَلَى عِرْضِهِ أكْثَرُ مِمَّنْ يَرْغَبُ إليک فى تشريفِهِ. وعُيوبُ النَّاسِ أكثرُ مِنْ محاسِنِهِمْ، وليس كلُّ مَنْ شَرَّفْتَهُ شَرُفَ، ولا كل من وصفتَهُ بالجود والمجد والشجاعة ولم يكن ذلک فيه انتفع بقول، فاذا رآکَ قد أَوْجَعْتَ عِرْضَ غيره وفضحتَهُ اتَّقاکَ عَلَى نَفْسِهِ وخافَ مِنْ مِثْلِ ما جَرَى على الآخر. وَيْحَکَ، يا أبا خالد إن الهجاءَ المُقذع آخذٌ بِضبعِ الشاعر مِنَ المديح المُضْرِع. فَضَحِكْتُ مِنْ قولِهِ، وقلتُ: هذا والله مقالُ مَنْ لايموتُ حَتْفَ أَنْفِهِ.»

وجوابه هو: أن كلام «أبى خالد الخزاعى» أشبه بحكاية مضحكة لأن الذى يسير وراء المنافع المادية لايُلْقى بنفسه إلى التهلكة عن طريق هجو الملوک والخلفاء والوزراء لكسب الثروة فهو لو كان ماديا لمدح الممدوحين فلم يهج أحدا هجوا مقذعا. وإذا كان يقصد من وراء هجوه اكتساب المال لم يقل: «أنا أحمل خشبتى على كتفى منذ خمسين سنة، لست أجدُ أحداً يصلبنى عليها.» (الأصفهانى، ١٤٠٧ق: ٢٠/ ١٣٣) إنه كان يعلم أن هجو الظالمين والمستكبرين لأجل الدين يؤدى إلى استشهاده رغم ذلک لم يخف منهم مادام حياً. فضلاً عن ذلک إذا كان غرضه كسب المال لكان بمقدوره أن يضع لسانه فى سوق الارتزاق كما فعل غيره، ولو فعل ذلک لفاق أقرانه وجمع أموالاً هائلة لايمكن حصرها، ولكنه أبى إلا أن يضحّى بالغالى والنفيس من أجل عقيدة كان يناصرها ضميره، وليس هناک مجال للتظاهر بالتشيّع مادام التشيّع محارَباً من قبل الحكومة العباسية. هو كان يعرف جيداً أن من يتكلم عن مناقب الوصى يُقطع لسانه ويُمزق ديوانه. فلذلک ألزم أئمة الشيعة التقية على شيعتهم حفظاً على دمائهم التى استحلها

أولئک المجرمون الذين خلقوا للجريمة والإساءة إلى الناس، ولولا التقية لما بقى للشيعة اسم ولا رسم. لقد شدد الأئمة الطاهرون على شيعتهم بكتمان إيمانهم وإخفاء عقيدتهم حفظًا لدمائهم وإبقاءا على وجودهم.

التهمة الخامسة والجواب من دعبل نفسه:

قال أبوالفرج الأصفهانى: (١٤٠٧ق:٢٠/١٩٦) «يُتَّهم دعبل بشتم بنت عبد المطلب [عليهما السلام] فيهرب وينكر التهمة: أخبرنى الحسن بن علىّ قال: حدثنا ابن مهرويه قال: حدثنى أبى قال: قَدِمَ دعبلُ الدينورَ، فجرَي بينه وبين رجل من ولد الزبير بن العوام كلامٌ وعربدةٌ على النبيذِ، فاستعدى على عمرو بن حميد القاضى، وقال: شتَمَ [دعبل] بنتَ عبد المطلب، واجتمع عليه الغوغاء، فهرب دعبل، وبعث القاضى إلى دار دعبل فوكل بها وختم بابه، فوجَّهَ إليه برُقْعَة فيها: ما رأيتُ قطُّ أجهلَ منک إلا مَن وَلَّاک، فأنه أجهلُ، يقضى فى العربدة على النبيذ، ويحكم على خصم غايب، ويقبل عقلک أنى رافضى شتم صفية بنت عبد المطلب. سخنت عينک، أفمن دين الرافضة شتم صفية؟ قال أبى: فسألنى الزبيرى القاضى عن هذا الحديث فحدثته، فقال: صدق والله دعبل فى قوله، لو كنت مكانه لوصلته وبررته. هذه القضية وما شابهها جعلته يفر من الناس حيث قال شهاب الدين أحمد، المعروف بابن عبد ربه فى كتابه العقد الفريد (١٩٩٠م: ٢/٢٨٩): «وقيل لدعبل الشاعر: ما الوَحْشة عندک؟ قال: النَّظرُ إلى الناسِ!!»

التهمة السادسة

ذكر أبو بكر أحمد بن علىّ الخطيب البغدادى (ت ٤٦٣) فى كتابه تاريخ بغداد: (١٤١٧ق: ٨/٢٤٥) «أنبأنا أبو على محمد بن الحسين بن محمد الجازرى حدثنا المعافى بن زكريا حدثنا محمد بن يحيى الصولى حدثنا محمد بن موسى بن حماد قال سمعت على بن الجهم وقد ذَكَر دعبلاً فكفَّرَهُ ولَعَنَهُ وقال كان قد أغرى بالطعن على أبى تمام وهو خير منه ديناً وشعراً... .»

وجوابه هو: عندما ينظر المنصف إلى تكفير علىّ بن الجهم ولعنه لدعبل يخطر بباله مظلومية هذا الشاعر الملتزم فإنه بمجرد أن طعن على أبى تمام أصبح كافراً وملحداً حيث

يستحق التكفير واللعن مع أننا نجد الكثيرين من الشعراء طعنوا الآخرين فلايوصف أحدهم بهذه الصفات؛ فضلاً عن ذلک لم يکن أبو تمام معصوماً عن الذنوب کی لايقدر أحد أن ينقده.

التهمة السابعة

إساءة دعبل إلى من أحسن إليه. قال عنه أبوالفرج الأصفهانی: (١٤٠٧ق: ١٣١/٢٠) «لم يسلم عليه أحدٌ من الخلفاء ولا من وزرائهم ولا أولادهم ولا ذو نباهة، أحسن إليه أو لم يحسن، ولا أفلتَ منه کبيرُ أحد.»

وقال أيضاً: (الأصفهانی، ١٤٠٧ق: ١٩٥/٢٠) «کتب [المأمون] إلى أبی أن يکاتبه [دعبل] بالأمان، ويحمل إليه مالاً. وإن شاء أن يقيم عنده أو يصير إلى حيث شاء فليفعل. فکتب إليه أبی بذلک، وکان واثقاً به، فصار إليه، فحمله وخلع عليه، وأجازه وأعطاه المال، وأشار عليه بقصد المأمون ففعل. فلما دخل وسلَّم عليه تبسم فی وجهه، ثم قال أنشدنی:

مدارس آيات خلت من تلاوة ومنزل وحی مقفر العرصات

فجزع، فقال له: لک الأمان لاتخف، وقد رويتها ولکنی أحب سماعها من فيک، فأنشده إياها إلى آخرها والمأمون يبکی حتى أخضل لحيته بدمعه، فوالله ما شعرنا به إلا وقد شاعت له أبيات يهجو بها المأمون بعد إحسانه إليه وأنسه به... .»

وجوابه هو: أنه لم يکن قليل الوفاء، ولم يضلّه المال کما أضلَّ غيره من قبل، وحين هجا أولئک الذين أکرموه وأحسنوا إليه کالرشيد والمأمون مثلاً، فلأنه کان يفهم جيداً أن ذلک ليس إحساناً قبل أن يکون وسيلة لشراء الضمائر والتسلط على ألسنة الشعراء. فهجاؤه لمناوئی آل البيت (عليهم السلام) لم يکن بدافع شخصی أو مادی قط، وإنما کان بدافع العقيدة الذی يملی عليه ذلک، بغضّ النظر عن سوء النتائج أو حسنها، وقد أصرّ على ما هو عليه دون أن يتردّد أو يقلّ من عزمه حدّ. إنه کان يعرف جيدا أن المأمون يتظاهر بالتشيع فخير دليل على ذلک هو استشهاد الإمام علی بن موسى الرضا (عليهما السلام) بأمر منه فبديهی أن لايأبه دعبل بعطاياه ولايهمه إحسانه. ولذلک نجد فی هجاءه للمامون هدنة ولعل من أحد أسباب تلک الهدنة موضوع ولاية

العهد التی قبلها الإمام الرضا (علیه السلام)، وسبب آخر من أسباب تلک الهدنة ما تظاهر به المامون من حب آل البیت (علیهم السلام) والعطف علی أشیاعهم ومحبیهم. فبدا واضحا لذوی البصائر النافذة أن ما فعله المامون لم یکن إلا سیاسة مرحلیة لدعم جبهته فی صراعه المحموم علی الحکم سیاسیاً وعسکریاً مع أخیه الأمین. لأن المنافقین من الشعراء کانوا یحرّضون المأمونَ علی دعبل، ولکن المأمون کان یفهم جیداً ما یجب أن یتخذه لتثبیت مرکزه وحاکمیّته، فکیف یقتل شاعراً معروفاً بولائه لأهل بیت الرسول (صلّی الله علیه وآله وسلم)، وعلی مرأی من الناس، لذا أعطی لدعبل الأمان رغم أنه هجا المأمون بقوله: (ابن خلکان، ١٩٦٨م: ٢٦٧/٢؛ ابن عساکر، لاتا: ٢٦٣/١٧؛ الأبشیهی، ١٢٧٢ق: ٣/٢)

إنی مِنَ القوم الذین سیوفهم ... قتلتْ أخاکَ وشرَّفَتْکَ بمقعد
شادوا بذکرک بعد طول خمولهِ ... واستنقذوک من الحضیض الأوهد

أشار دعبل فی هذه الأبیات إلی قضیة طاهر بن الحسین الخزاعی وحصاره بغداد وقتله الأمین محمد بن الرشید وبذلک ولی المأمون الخلافة والقصة مشهورة ودعبل خزاعی فهو منهم وکان المأمون إذا أنشد هذه الأبیات یقول: (ابن خلکان، ١٩٦٨م: ٢٦٧/٢) «قَبَّحَ اللهُ دعبلاً فما أوقَحَهُ کیف یقولُ عنی هذا وقد وُلِدْتُ فی حجر الخلافة ورضعتُ ثدیها وربیتُ فی مهدها.» ولکن لما مات المأمون خلفه أخوه أبو إسحاق محمد المعتصم سنة ٢١٨ق، فطاردَ الطالبیینَ ونَکَّلَ بهم وکان دعبل یری فی المعتصم خصماً عنیداً وعدواً لایمکن ترکه، فأکثر به الانتقاد اللاذع والهجاء. وکان یطلبه دائماً لیفتک به ویتخلص من لسانه فوضع علیه الجواسیس وعندما بلغ دعبل أن المعتصم یرید قتله هرب. فهو لایری شرعیة الخلافة فی المامون أو المعتصم، بل کان یحصرها فی أهل بیت النبی (صلی الله علیه وآله وسلم). فلذلک نلاحظ أنه یتخذ أشعاره سلاحاً فی عقاب الحکّام العباسیین لإظهار مساوئهم ومعایبهم وحقائقهم التی یخفونها وراء أقنعتهم کما قال فی قبر الإمام الرضا (علیه السّلام) وإلی جواره قبر هارون الرشید الذی امّحی أثره واندرس. (الأصفهانی، ١٤٠٧ق: ١٩٤/٢٠؛ ابن عساکر، لاتا: ٢٣٣/٥ ؛ المرزبانیّ، ١٤١٣ق: ٩٤)

أربِعْ بطوسٍ علي القبرِ الزكيّ إذا ما كنتَ تُربع من دينٍ علي وطَرِ
قبرانِ فى طوس: خيرِ الناسِ كلِّهمُ وقبر شرِّهُمُ.هذا مِن العِبَرِ
ما ينفعُ الرجسَ من قُربِ الزكيِّ ولا علي الزَّكيِّ بقُربِ الرِّجْسِ مِن ضررِ

وقال فى خلفاء بنى العباس مصوّراً ما هم عليه من مطاردة لأهل البيت (عليهم السلام) وتعذيب ونهب وتقتيل. (نفس المصادر)

قتل وأسرٌ وتحريقٌ ومنهبةٌ فعلَ الغُزاةِ بأرضِ الرومِ والخَزَرِ
أري أميّة معذورين إن قَتَلُوا ولا أرى لبنى العباس من عُذُرِ

فهو يعذر بنى أمية فى أفعالهم حيال بنى هاشم لأنهم يبغضونهم ويخالفونهم فى الدين والسياسة، ولكنه لايرى لبنى العباس من عذر فقد ناصرهم العلويون فى قيام دولتهم ونجاح ثورتهم، وكانوا يحقدون على بنى أمية لتقتيلهم آل البيت (عليهم السلام) وما قاموا إلا لأخذ الثأر الذى رفعوه شعاراً ولكنهم فاقوا ما فعله الأمويون.

قيل للوزير محمد بن عبد الملك الزيات: لم لاتجيب دعبلا عن قصيدته التى هجاك فيها؟! «قال: إن دعبلاً قد نَحَتَ خشبته وجعلها علي عنقه يدور بها يطلب من يصلبه بها منذ ثلاثين سنة وهو لايبالى ما قال هؤلاء وما فعلَ له.» (ابن المعتز، ٢٠٠٩م: ٢٦٥)

ولا شك أن دعبل كان يهجو العباسيين ويفشى سلوكهم السيىء تجاه الناس. فهو يصف "خلفاء"!! بنى العباس بملوك بنى العباس. حيث ذكر أبوالفرج الأصفهانى: (١٤٠٧ق:١٥٧/٢٠؛ الخطيب البغدادى، ١٤١٧ق: ٣٧٩/٨) «كان المعتصم [محمد بن هارون ثامن الملوک العباسيين الحكم سنة ٢١٨ق] يبغض دعبلاً لطول لسانه، وبلغ دعبلاً أنه يريد اغتياله وقتله، فهرب إلى الجبل، وقال يهجوه: (الأصفهانى، ١٤٠٧ق:١٥٨/٢٠)

وقامَ إمامٌ لم يَكُنْ ذا هِدايةٍ فليسَ له دِينٌ وليس لَهُ لُبٌّ
مُلوکُ بنى العباسِ فى الكُتْبِ سَبْعَةٌ ولَمْ تَأْتِنَا عَنْ ثامِنٍ لَهُم كُتْبُ
كذلکَ أهلُ الكَهْفِ فى الكَهْفِ سَبْعَةٌ خِيارٌ إذا عُدُّوا وثامِنُهُمْ كَلْبُ»
وإنى لأعلى كلبهم عنک رفعة لأنک ذو ذنب وليس له ذنب

فكان دعبل نفسه فى صميم المعارضين لخلافته وحكمه، ولا سيما مع تصاعد كره

المعتصم لشـيعة آل البيت (عليهم السـلام) ومحبيهم، ولم يكن دعبل ليسكت عن كل هذا الحيف الذی ألحقه المعتصم بالمسلمين الشيعة. مرة أخری يهجو المعتصم والواثق [الواثق باللّه هارون بن محمد المعتصم هو تاسـع الملوک العباسـيين، حكم لخمس سنين، تمتد من ۲۲۷ حـتی ۲۳۲ق] حين علم نعی المعتصم: (الأصفهانی، ۱٤۰۷ق: ۱٦۰/۲۰) «... كنت مع دعبـل بالصيمرة وقد جاء نعی المعتصم وقيام الواثق، فقال لی دعبل: أمعک شـیء تكتب فيه؟ فقلت: نعم، وأخرجت قرطاسا، فأملی علی بدئها:

الحمد للّه لا صبرٌ ولا جلدٌ ولا عزاء اذا أهل البلا رَقَدُوا
خليفةٌ ماتَ لم يَحْزَنْ لَهُ أَحَدٌ وآخَرُ قامَ لَمْ يَفْرَحْ بِهِ أَحدٌ
فَمَرَّ هذا ومَرَّ الشؤمُ يتبعُهُ وقام هذا فقام الظلمُ والنكدُ

استشهاده:

كما مرَّ سابقاً كان العبّاسيّون أشدّ كرهاً للعلويّين من الأمويّين وأعظم بغضاً، فأمعنوا فيهم قتلاً وحرقاً، واضطهاداً وتعذيباً. فمن ذكر عليّاً سُجن أو نُهب ماله أو هُدمت داره، وكان البـلاء يشـتدّ على العلويّين يومـاً بعد يوم. فمن دفن النـاس أحياء إلی الصلب إلـی الحرق إلی الحبـس ومنع الهـواء والأكل والماء عن المحبوس، حتّـی يقضی نحبه جوعاً وعطشـاً. (انظر: الكيلانی، لاتا: ۲۲) فقُتل أنصار علیّ(عليه السلام) فی كلّ قطر وكلّ مصر وعُذّبوا تعذيباً مرّاً، قطعت منهم الأيدی والأرجل. فلم يسـتثن شـاعرنا عن مؤامراتهم فهو بعد ما هجا مالک بن طوق هرب إلی البصرة فبعث مالک بن طوق رجلاً حصيفاً مقداماً، وأعطاه سماً وأمره أن يغتاله كيف يشاء، وأعطاه علی ذلک عشرة آلاف درهم، فلم يزل يطلبه حتی وجده فی قرية من نواحی السوس، فاغتاله بعد صلاة العشاء، فضرب ظَهْرَ قدمه بعكازٍ مسـموم فمات من غد، ودفن بتلک القرية. وقيل بل حمل إلی السـوس، فدفن فيها. (ابن عسـاكر، لاتا: ۲۷۷/۱۷ ؛ الأصفهانی، ۱٤۰۷ق: ۲۰۰/۲۰) وأما ترديد ابن عساكر فی تاريخه (لاتا: ۲٤۲/۵) بعد ذكر وفاة دعبل سنة ۲٤٦ق وقوله: [قيـل: إنه هجا المعتصم فقتله .وقيل: إنه هجا مالک فأرسـل إليه من سمه بالسـوس] ترديد بلا تأمل، إذ المعتصم توفی سنة ۲۲۷ق قبل شهادة دعبل بتسع عشرة سنة. كما أن ما ذكره الحمـوی فی معجم البلدان (۱۳۵۷ق: ٤۱۸/٤) من [أن دعبلاً لما هجا المعتصم

أهدر دمه فهرب إلى طوس واستجار بقبر الرشيد فلم يجره المعتصم وقتله صبراً في سنة ٢٢٠ق] خلاف ما اتفق عليه المؤرخون وعلماء الرجال من شهادته سنة ٢٤٦ق. (ابن خلكان، ١٩٦٨م: ٢/٢٧٠؛ الخطيب البغدادي، ١٤١٧ق: ٨/٣٨١)

النتيجة

١. في تلك النماذج التي عرضناها ما يمكن اعتباره شاهداً على تعصب المؤرخين. ومع الرغم محاولة بعض مؤرخي الأدب العربي وبتحريض من (السلطان) لطَمْسِ معالم شخصية هذا الشاعر الشهيد وآثاره وشعره، فلقد حفظ لنا المنصفون من المؤرخين والباحثين شذرات من كلمات نظمها شعرا، فبقيت خالدة حتى يومنا هذا، تشير إلى الحق والخير والفضيلة.

٢. تبين لنا من سيرة شاعرنا أنه مطبوع علي الخير، يغلب علي أشعاره الهجاء لحكام الجور؛ واشتهر بالهجاء في عصر كان يعتبر فيه الهجاء جريمة يعاقب عليها فاعلها. فهذا النزر اليسير من شعره الذي وصل إلينا عن طريق هذه المصادر فيه دلالة على أن روح التقوى والصدق ظلت تسيطر على تصرفاته.

٣. كان دعبل شيعياً، وكان تشيعه معتدلاً معقولاً، لا غلوّ فيه ولا إسراف. فامتاز عن شعراء عصره بأنه كان جريئاً غاية الجرأة، وكان إذا ضرب لا يتهاون في ذلك، وإذا هجا فلا يهمه أن يكون هجاؤه في خليفة أو غير خليفة وما ذلك إلاّ لصدق نيّته وشجاعته وإيمانه وصلابة عزيمته.

٤. في القليل من الشواهد التي عرضنا لها من أخباره وأشعاره ما يكفي للتدليل علي حبه للإسلام وأهله. لأنه كان يتناول في شعره حق آل البيت عليهم السلام الذين كان يؤمن بحقهم الصريح، فهجاؤه للحكّام العباسيين يُثبت بكل صدق ووضوح تلك الطاقة وتلك القوة الكامنة في نفس هذا الشاعر الثائر.

٥. من خلال العرض السابق لسيرة شاعرنا تبين أنه لم يعدل من مواقفه ولم يستطع أن يتقيد بحدود المستكبرين أو أن يمتثل لأوامرهم ونواهيهم. فهو كما يبدو قد طبع علي الخير وكلف به وانصرف إليه وقد وجد في الشعر متنفساً له يعبر فيه عن مكنوناته القلبية، وسخطه على قيم الظالمين.

المصادر والمراجع

ابن الأبار الأندلسی. (۱۹٦۳م). الحلة السیراء. تحقیق حسین مؤنس. الطبعة الأولی. القاهرة: لانا.

ابن المعتز. (۲۰۰۹م). طبقات الشعراء. تحقیق عبد الستار أحمد فراج. مصر: دار المعارف.

ابن خلدون. (۱۹٦۱م). مقدمة ابن خلدون. الطبعة الثانیة. بیروت: دار الکتاب اللبنانی.

ابن خلکان، أبو العباس شمس الدین أحمد بن محمد بن أبی بکر. (۱۹٦۸م). وفیات الأعیان وأنباء الزمان. تحقیق إحسان عباس. بیروت: دار الثقافة.

ابن عبد ربه، شهاب الدین أحمد. (۱۹۹۰م). العقد الفرید. بیروت: دار ومکتبة الهلال.

ابن عساکر، علی بن الحسن بن هبة الله بن عبد الله الشافعی. (لاتا). تاریخ دمشق. ثمانین مجلداً. بیروت: دار الفکر.

ابن منظور المصری. (۱۹٦٥-۱۹٦٦م). مختار الأغانی. القاهرة: تحقیق الأبیاری.

الأبشیهی، بهاء الدین أبو الفتح محمد بن أحمد. (۱۲٦۸-۱۲۷۲ق). المستطرف فی کل فن مستظرف. القاهرة: مطبعة بولاق.

الأصفهانی، أبو الفرج. (۱٤۰۷ق.۱۹۸٦م). الأغانی. الشرح والهوامش د. عبدالله علی مهنا. بیروت: دارالفکر.

الخطیب البغدادی، أبی بکر أحمد بن علی. (۱٤۱۷ق). تاریخ بغداد أو مدینة السلام. الطبعة الأولی. تحقیق مصطفی عبد القادر عطا. بیروت: دارالکتب العلمیة.

الزّرکلی الدمشقی، خیر الدین بن محمود بن محمد بن علی بن فارس. (۱۹۹۲م). الأعلام. الطبعة العاشرة. بیروت: دار العلم للملایین.

القیروانی أبو إسحاق ابراهیم بن علی الحصری. (لاتا). زَهرُ الآداب وثَمَرُ الألباب. تحقیق محمد محیی الدین عبدالحمید. مصر: المطبعة الرحمانیة.

الکیلانی، محمّد السّید. (لاتا). أثر التشّیع فی الأدب العربیّ الطبعة الأولی. القاهرة: لجنة النشر للجامعیّین.

المرزبانیّ. (۱٤۱۳ق). أخبار شعراء الشیعة. الطبعة الثانیة. بیروت: شرکة الکتبی.

یاقوت الحموی. (۱۳٥٥-۱۳٥۷ق). معجم الأدباء. مصر: مطبعة المأمون.

المجلات

محمد خیر شیخ موسی. (۱۹۸۹م). مجلة التراث العربی. «مواطِن الخَلل والاضطِراب فی کتاب الأغانی». العدد ۳٤، کانون الثانی.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثانية – العدد الثامن – شتاء ١٣٩١ش/كانون الأول ٢٠١٢م
صص ١٤٩ ـ ١٦٢

تجديد الموسيقى عند إبراهيم ناجى

مهدى ممتحن*

الملخص

يعتبر إبراهيم ناجى من روّاد التجديد وأعلام الشعر العربى المعاصر وواسطة العقد بين كوكبة الشعراء المصريين المجدّدين، الذى تأثّر به كثير من الشعراء العصر الحديث. يجرى التجديد عنده فى زوايا مختلفة، نحو تجدد فى موسيقى الشعر وفى خياله بل فى أفكاره وأساليبه.

يحاول هذا البحث فى موضوع تجديد الموسيقى عند هذا الشاعر المجدّد على طريق التحقيق والتوصيف والتحليل. يشبه شعر ناجى بالموشحات الأندلسية إذ استخدم الشاعر الأوزان المجزوءة كما يستخدم المقطعة بدلا من البيت.

يعتمد ناجى فى شعره على الإكثار من الحروف التى تساعد على إبراز جو نفسى يلائم اللفظ معناه. إنّ الشاعر ناجى مجدّد فى موسيقى الشعر وخياله بل فى الألفاظ والأفكار.

الكلمات الدليلية: جماعة آبولو، الرومانسية، التجديد، موسيقى، الشعر، إبراهيم ناجى.

*. جامعة آزاد الإسلامية فى جيرفت، إيران. (أستاذ مشارك). Dr.momtahen@gmail.com
التنقيح والمراجعة اللغوية: د. مهدى ناصرى
تاريخ الوصول: ١٣٩١/٩/١هـ. ش تاريخ القبول: ١٣٩١/١٠/٢٨هـ. ش

المقدمة

«إبراهيم ناجى كان ولايزال شـاعر الأطباء وطبيب الشعراء، شاعر الحبّ والخيال الحقيقـى، يدعـو إلى مرحلة النفس ويعالج أدواء المشـاعر والآلام وشـعره ينزع نحو الرومانسـية و هو شـاعر وجدانى يمثّل مرحلة الانتقال من دور الثورة على القديم إلى دور الاستقرار والانطلاق.» (ناجى، ١٩٦٦م: ٣)

«واسـتمرّ ناجى يحمل دعوة التجديد ويمثّلها وقد جدَّد فى مضمون القصيدة وشكلها تجديدا واسـعا. فمن حيث المضمون آثر الجانب العاطفى الغنائى ومن حيث الشـكل، حـرص على عموديـة القصيدة مع إيثاره للأوزان الغنائية السـهلة الخفيفة وتجديده فى صُوَر القافية.» (شكيب انصارى، ١٣٨٢ش: ١٨٩)

وحينما نراجـع المصادر الحديثة فقلما نرى تناول كاتب أو أديب مسـألة التجديد عند هذا الشـاعر ولما اسـتفدت المصادر المختلفة مختصَّة بهذا المقال أمثال "دراسـات فى الأدب العـربى الحديث" لمحمـد عبدالمنعم الخفاجى وغيره من المصـادر، رأيت أنها اعتبرت حياة الشـاعر وشيئاً موجزاً عن أثره الإيجابى فى الأدب الحديث. فحاولت أن أكتب مقالة حول أدبه والتجديد عنده آملا بلوغ بعض من هذا الهدف. أما بالنسـبة إلى مقالتى، فدرسـت بعد دراسة حياته، اتصاله بجماعة آبولو، إحدى جماعات ذات النزعة الرومانسية، وذلک لتأثيرها فى أدب الشاعر ثمّ قمت بدراسة مفهوم الشعر ووظيفته عند ناجى وأخيرا تناولت تجديد موسيقى الشعر عنده.

حياة إبراهيم ناجى

«وُلِـد إبراهيم ناجى فى القاهرة سـنة ١٨٩٨م وفيها درس ملتحقا أولا بالمدرسـة الابتدائية ثم بالمدرسة التوفيقية وبعد الدراسة الثانوية التحق بكلية الطب، فنال شهادته سنة١٩٢٣م وعين طبيب مصلحة السکک الحديدية. ثم انتقل إلى وزارة الصحة، فوزارة الأوقاف وانتسـب إلى جمعية آبولو سـنة ١٩٣٢م وقد تـوفى ١٩٥٣م بعد حياة حافلة بالروح الإنسانية وبراءة النفس والعلوية.» (ضيف، ١٩٦١م: ١٥٤)

«رأينـا ناجيا يبدأ حياته الأدبية بالتزود من شـعر جماعـة النهضة وكان يعجب بهم

خاصّة بخليل مطران ويظهر أنّه أصيب به فى شكل حُمّى. حتى قيل إنّه كان يحفظ أكثر شعره وكان أهم ما يعجبه عنده شعره الوجدانى والتفت من ذلك إلى المعين الغربى الذى ينهل منه مطران فأقبل على المنزع الرومانسى يقرأ فى شعرهم وآثارهم.» (المصدر نفسه: ١٥٥)

الاتصال بجماعة آبولو

«هــى جماعــة أدبية أعلن تأسيســها فى القاهرة عــام ١٩٣٢م على يــد أحمد زكى أبوشــادى واختارت لها رئيسا أحمد شــوقى وقد انضمّ إليها معظم شعراء العالم العربى حين تأسيســها، ظهرت لهم دواويــن جديدة تعبر عن نزعتهم الرومانســية، كما التحق بها شــاعرنا إبراهيم ناجى وظهر له ديوان وراء الغمام. تتميز رومانســية آبولو بميزات كبساطة التعبير، ورفض التقليد والتوجه نحو شخصية الشاعر المستقلة. (سادات إشكور، ١٣٨٨ش: ١٠٢)

تجديد أصحاب جماعة آبولو

«نــادى جماعة آبولو بالتجديد فى الشــعر العربى الحديث، فهــم يدعون إلى الوحدة العضوية للقصيدة وإلى التحرير من الصُوَر والقوالب والألفاظ التقليدية وينادون بالطاقة الفنيــة، من أجل الإبداع الفنى بعيدا عن التقليد واجترار الموروث من وســائل التعبير والمضامين المقدمة ويدعون إلى البعد ما أمكن عن أغراض الشــعر القديمة والمناســبات السياســيّة والاجتماعية والدعايات، ترفّعا بالشِّــعر عن الانحدار والإسفاف ثمّ عملوا ما وســعهم الجهد على التخلّص من القوالــب القديمة فبدأوا ينوّعون فى القافية والرويّ والبحر الشعرى وأبعد من ذلك أخذ بعضهم يتحرّر من القافية فى بعض نظمه.» (واصف ابوالشباب، ١٩٨٨م: ١٢٧)

«وتناولت الجماعة الموضوعات الإنسانية والعالمية مع كسر القيود التقليدية والصفة وفتح كلّ النافذ والذاهب الفنّية أمام الشاعر.» (عبد المنعم الخفاجى، ١٤١٢ق: ١٠٧)

إبراهيم ناجى والشعر

«الشــعر من أقدم آليات التعبير الفنى وأقواها التفاتا إلى الطبيعة واهتماما بتصوير

ظاهرها وسحرها وروعتها.» (ممتحن ومحمديان، ١٣٨٩ش: ٩٤) «انتهج ناجي، في شعره وأدبه منهجاً مهجرياً واختار من الأوزان الخفيف والمجزوء ومن القوافي الرقيق السهل. فجاء شعره وجدانيا يزخر بالوجد ويفيض بالميول الإنسانية، جديدا في أغراضه ومعانيه وأوزانه وقوافيه. فقد جدّد ناجي في شكل القصيدة وفي مضمونها ومع أنّه حرص على عمودية القصيدة، فإنه آثر الاستعمال الأوزان الغنائية السهلة وجوّد في صور القافية ومال كثيرا إلى الرباعيات، خاصّة رباعيّات عمر الخيام كما تأثّر بجميل بثينة والمجنون قيس ومهيار وابن الفارض.» (محمود شكيب انصاري، ١٣٨٢ش: ١٨٩)

مفهوم الشعر عند ناجي ووظيفته

يذكّر ناجي في مقدمة ديوانه الثاني، ليالي القاهرة: «الشعر عندي هو النافذة التي أطل منها على الحياة وأشرف منها على الأبد ... وما وراء الأبد ... هو الهواء الذي أتنفّسه وهو البلسم الذي داويت به نفسي، عندما عز الإساءة هذا هو شعري.» (محمد عويضه، ١٩٩٣م: ٨٥)

إنّ الشّعر في تصور الرومانسيين تعبير عن العالم الداخلي للشاعر أو عن العالم الخارجي. حال كونه منعكسا عن ذات الشاعر نفسه ويتّضح مذهب الرومانسيين في مفهوم الشعر من قول شكري في مقدمه ديوانه:

إنّما الشعرُ إحساسٌ بما خفَقَت لـه القلوبُ كأقدار وحَدثانِ

(المصدر نفسه: ٨٤)

وظيفة الشعر عند ناجي

«لقد كان ناجي وفيّا لنظرة المدرسة الرومانسية في وظيفة الشعر، فوظيفة الشعر عنده تعبيريّة ذاتية خاصة، ومصدرُ الشعر عنده مثله في ذلك، مثل معظم الرومانسيين إلهامٌ ووحيٌ من السماء. واهتمام ناجي بالوظيفة الذاتية للشِّعر لايقيس وعيه بالوظيفة الاجتماعية العامة. فالرومانسيون جميعا ينطقون من حبٍّ شديدٍ للإنسانيّة المعذبة وحبّ عليها ورغبة حنون في تخفيف آلامها.» (محمد عويضة، ١٩٩٣م: ١٧٢)

الغزل عند ناجى

«فى غـزل ناجى تبرز البسـاطة والصفاء وصدق العاطفة وعمق الإحسـاس وقوّة التعبـير وأصالته، فالصور متجدّدة والتعابير موسـيقية، تنثال بسـهولة وبسـاطة رائعة والألفاظ منسـجمة تحمل معانى الحبِّ وأنغام الموسـيقى الممتعـة فى تآلفها وتوادمها.» (واصف أبوالشباب، ١٩٨٨م: ١٢٧)

التجديد عند ناجى

يقول محمد غنيمى هلال: «كان تجديد الرومانتكيين، عاملاً شـاملاً فى ميدان الشعر، فحطّموا أقواله القديمة وجدّدوا أدبيّة خلف المذاهب الرومانتيكية وعلى الرغم من أنّهم كانوا ذاتين فى أدبهم، ظلّت نزعاتهم الإنسـانّية وميولهم ظاهرة فى أغراض الشعر بصفة عامّة وتنطبق ملائح هذا التجديد على شعر ناجى.» (محمد عويضة، ١٩٩٣م: ١٧٤)

«اعتبر إبراهيم ناجى من روّاد التجديد وأعلام الشعراء العربى المعاصر، وكان شعره يجمـع بين الأصالة وروح التجديد وبين الخيال المجنـح والعاطفة الملهوفة التى تأثّر بها خلال دراسـة للرومانسـيين، خاصّة الانكليز منهم وإلى جانب ذلك فقد كان دقيقا فى عاطفته، منتهى الرقة ومثاليّا فى حبّه وأشـواقه وشعره حافل بالشكوى والألم.» (شكيب أنصارى، ١٣٨٢ش: ١٩٠)

موسيقى الشعر

«لايوجد شـعر بدون موسـيقى، يتجلّى فيه جوهره وجوّه الزاخر بالنغم. والموسيقى تؤثّر فى أعصاب السـامعين ومشـاعرهم بقواها الخفيّة التى تشبه قوى السحر ... حتّى إذا فزعت موسـيقى الشعر مسامعنا أخذت زمر إحساسـاتنا ومشاعرنا تتجانس معها وتتشاكل.» (ضيف، ١٩٩٩م: ٢٨)

كقول المتنّبى:

الخيـلُ والليـلُ والبيـداءُ تعرفنى　　　　والسيف والرّمح والقرطاس والقلم

(المتنبى، ١٩٨٣م: ٣٣٢)

تطوّر الموسيقى فى الشعر الحديث

«حينما نمضى إلى العصر الحديث وتتوثق الصلة بيننا وبين الآداب الغربية ونكب على قراءة الشعر الغربى القصصى والتمثيلى والغنائى ويحسُّ الحاجة إلى نشوء النوعين الأولين فى شعرنا. وسرعان ما اتّخذ ذلک شكل صراع بين القديم والجديد ولم يقف هذا الصراع عند المضمون بل امتدَّ إلى صياغته الموسيقية وكانت القافية الملتزمة فى القصيدة أهمّ هدف صوّب إليه دعاة التجديد سهامهم. فقد رأوا الشعر اليونانى والرومانى لايعرف نظام القوافى، فتنادوا: حطّموا هذه السدود والقيود واستجاب لنوائهم توفيق البكرى، عبدالرحمن شكرى وغيرهم من الرومانسيين.» (ضيف، ١٩٩٩م: ٤٧)

موسيقى الشعر عند ناجى

«يقول المرحوم الأستاد إبراهيم أباظة (من كبّار رجال السياسة والأدب المشهورين بوطنيتهم الصادقة فى مصر) فى تقديمه لديوان ليالى القاهرة: فهو شاعر رقيق رشيق، رقيق أنيق، تصل معانيه إلى قلبک قبل أن تصل إلى ألفاظه فى طلاوة وسهولة وعذوبة، وقد جمعت ديباجته بين ميزة القديم والحديث.» (أباظة، ١٩٩٤م: ٥٦)

فالكاتب هنا يثبت لناجى دقة اللفظ ورقته، وسهولته وعذوبته ومما لا مراء فيه أن ناجى قد وقف الموسيقى على شعره، حتى استحال إلى فناء وتوقيع وألحان فهذا قوله:

رفرفُ القلب بجنبى كالذبيح — وأنا أهتفُ: يا قلب اتئد
فيجيبُ الدَّمع والماضى الجريح — لم عُدنا؟ ليت أنالم نَعرف
لم عدنا؟ أو لم نطو الغرام؟ — وفرغنا من حنين وألم
ورضينا بسكونٍ وسلامٍ — وانتهينا لفراغٍ كالعادم

ابراهيم ناَجى، ١٩٧٣م: ٤١

والتعبير الموسيقى أصفى من التعبير الشعرى، لأنّ الأصوات أقرب إلى النفس من الألفاظ وأنى تعبيرا غير مقيد أو محدَّد ويفهمه كلّ سامع على طريقه، بينما التعبير الشعرى أقرب إلى الوضوح لأنّه محكوم بمعانى الألفاظ والسامع يفهم المعنى من الرنة والوقع وإن عجز عن فهم الألفاظ تماما والشعر يشبه الموسيقى نشأ بعد الرقص، فكان

اتحاد الشعر والموسيقى.

أنواع الموسيقى

الموسيقى الخارجية: «هى قائمة على إيقاع الوزن والقافية، فالوزن هو التفاعيل تتكوّن من تجمع الحروف المتحركة والسائلة حسب نظام إيقاعى معين. أما القافية فهى تكرار الصوت الواحد فى آخر البيت وهى تنتهى بالروى. وتستمدّ من التنوين والإعراب كما تستمد من التسجيع والتوازن والازدواج.» (ترحينى، ١٤١٥ق: ١٥) كما فى قول امرئ القيس.

مكـرٍ مفـرٍ مقبـلٍ مدبـرٍ معـاً   كجلمودِ صخرِ حطّه السيل من علِ

(امرؤالقيس، ٢٠٠٤م: ١١٩)

فالموسيقى الخارجية فى هذا البيت تبرز فى التنوين (كسرتين فى الشطر الأول). ومن حركات الإعراب المتجانسة (كسرة، فتحة، فتنوين فى الكلمتين الأولى والثانية) وأيضا فى السجع الناتج من تكرار حرف الراء فى مكر ومفر ثم التوازن والازدواج الناتج من الكلمتين الأولى والثانية ثم الثالثة والرابعة.

وأيضا تحصل الموسيقى الخارجية من تنوع الأصوات والحركات. والأصوات فى اللغة العربية ذات دلالة خاصة، لأن العربية خصت كلّ حرف بمخرج صوتى خاص لايتجاوزه إلى حرف آخر، فحرف إلى... مثلا بمعانى الراحة والكشف والانسياب، حرف الشين يقترن بمعان صوتية شبة الخشخشة: رش، نكش، نشر و... . (فاضلى، ١٣٨١ش: ١٩)

الموسيقى الداخلية: «هى تشكّل الموسيقى الخارجية كلا تتصل عناصره وتَتحدُ متناغمة متكاملة، تنعبث من أمور متعددة منها، أنواع الحروف وانسجامها، وقد تأتى الموسيقى من تتابع المعطوفات. فهنا إثارة وانفعال ... فالقلب يرفرف، والدمع يجيب، والماضى جراح، والقلب لايبالى ولكنه ماض إلى غايته، حتى انتهى إلى فراغ وسكون وسلام ... .» (ترحينى، ١٤١٥ق: ١٦و١٧)

«بدأ ناجى هذا الشعر بالصخب والضجيج ثم أنهاه بالاستكانه والاستسلام ثورة ثم

هدوء وتتعلق الموسيقى الشعرية مع العاطفة الثائرة وموسيقى القافية عند ناجى قصيرة النفس تتغير بسرعة كل بيتين أو ثلاثة أو أربعة ... وقليلاً ما يلتزم القافية الواحدة فى قصائده. ولا شك أن هذا الأثر ظهر فى شعره نتيجة حتمية لدراسة للآداب الغربية المتحررة. وكما ذكر الأستاد إبراهيم أباظة إن من أسباب الهجوم على أبناء المدارس الحديثة من أصحاب المدرسة القديمة، هو تخليهم عن الأوزان العربية المتوارثة وميلهم إلى التنويع حتى فى المقطوعات الصغيرة.» (محمد عويضة، ١٩٩٣م: ١٤٦و١٤٧)

ولم يكتف ناجى بالهروب من التزام القافية الموحدة، بل عمد إلى المواءمة بين الموسيقى والتعبير عن الإحساس فجاء بوزن خفيف للمعنى كقوله فى عاصفة الروح:

أين شط الرجاء يا عباب المهموم
ليلتى أنواء ونهارى غيوم
اسخرى يا حياة قهقهى يا رعود
الصباه لن أراه والهوى لن يعود

(ناجى، ١٩٧٣م: ٢٩٩)

«وما أشبه هذا الشعر بالموشحات الأندلسية التى يقول عنه أحمد هيكل والتفات إلى ينبوع دفاق من ينابيع النغم الشعرى الحلو، وأثر لموسيقى القصيدة العربية الحديثة، بروافد نغمية منوعة، وكما وقف ناجى من القافية والوزن هذه الوقفة الجديدة، فإنه أجهز عليها وعلى موسيقى الوزن عندما عرب الشاعر "بودلير" وترجم له نثرا. على عكس ما عرف عنه فى تعريبه لقصائد المشاهير من شعراء الغرب، فأضاف إلى العربية لوناً جديداً من الشعر الفرنسى، على طريقة الشعر المنثور الذى انطلق من إسار الوزن والقافية.

وهذا الشعر ليس له ولكن فضله - فى حقيقة الأمر- يبدو واضحاً فى تقريب كثير من المفاهيم الفرنسية الأصل، الحديثة الرونق فى صيغة عربية، تجمع إحساس شاعر ونبضات قلب فجاة به نثراً، مع المحافظة على جمال الشعر وصداه.» (محمد عويضة، ١٩٩٣م: ١٤٨)

ففى قصيدة الفناء يقول:

حول جثتى أحسست بالشيطان
إنه يسبح حولى كهواء غير محسوس
أستنشقه وأحس به يحرق رئتى
ويملأها بشهوه أبدية مجرمة
وإنه ليعرف حبى للفن

(ناجى، ١٩٦٦م: ٨٣)

وغير هذه القصيدة كثير ... .

«عن شكسبير ... وعن لامارتين ... وعن دى موسييه ... إلخ ... نقلها من لغاتها، فى أسلوب عربى ... وبيان شاعرى ... ولم يقيد نفسه بالوزن ولا بالقافية حتى لايجتمع عليه أمران: النقل والصياغة ... فاكتفى بأولهما وأحيانا كان يصوغ المعنى فى شعر غنائى – وذلك كقصيدته عن بحيرة لامارتين ... وأمثالها. فهو يقوم بدور المترجم المنفعل، ويصوغ إحساسه ووجدانه فى قالب تأثرى مضطلعاً بماكلفه به وجدانه، فى أرق عبارة ... وأدق معنى ... وهذا عمل الفنانين الذين يحسنون العمل ويجيدون الحبكة وقد تلعب الموسيقى دوراً عكسياً، فتأتى فاترة، وهذه الظاهرة نادرة فى شعر ناجى، من ذلك قوله فى وصف الشيخوخة.» (ناجى، ١٩٧٣م: ١٢١)

وهب الطائر عن عشك طارا　　　جفت الغدران والثلج أغارا
هـذه الدنيـا قلوب جمدت　　　خبت الشعلة والجمر توارى

(المصدر نفسه: ١٢٢)

فالموسيقى فاترة لاتهز الإحساس ولا رابط يربط بين الغدران والثلج ... إلا إذا كنا نصور جو أوروبا ... والدنيا فى ناظريه: قلوب جمدت وشعلة منطفئة بلاحرارة ... جمع المعانى ورتبها، ولم ينفخ فيها من روحه، فبدت جامدة كعاطفة عارية من الموسيقى الخفية، ومن ذلك قوله فى "طانيوس عبده": قلمى ما الذى لديک من الخير يا قلم؟

قم فاذكر وناج قومَک　　　واخطُب وقـل لهُـم
ذلـک الشـاعرُ الذى　　　بـات فى خاطـرِ الظلَم

هـو منكُـم وفنـه علـم الله فمنكـم

(المصدر نفسه: ۲۹٦)

فتور وكسـاد وحديث تافة بين قلم وشـاعر لايحسُّ بما فى خاطر القلم، فنكتفى بأن وصف الفقيد بأنه بات فى الظلام ... وهو من القوم وفنه فنهم ...

أين هذا القول من موسيقى ناجى الحالمة المتقدة؟

وما هذا الحديث العارى من الموسيقى المتوثبة؟

«لعلهـا فلتة مـن فلتات الشـاعر ... أو نبوهه خرجت عن غير قصـد ... اللهم إلا المناسـبة والموافقة، فقال ما قال تقليدا ... أو من قبيل "سـد الخانات" على رأى المثل الشـعبى. لعل أفضل ما اختتم به الحديث عن الموسـيقى فى شعر ناجى هو قول الشاعر الأستاذ صالح جودت عنه.» (صالح جودت، ١٩٤٤م: ١٠٠)

«كان خياله يسـبق صياغتـه، فلا يملك إلا أن يسـتعجل الصياغة خوفا من ضياع الخيال، بحثا وراء القافية الموحدة. ومهما يكن من أمر فقد نجح الشـاعر فى حمل رسالة التجديد، وفتح أبواب شـعر المقاطع للذين أوشـكوا أن يخرجوا بالشعر عن إطاره، إذا كان ناجـى الحل الوسـط بين العمود الجامد والثورة الضالـة التى تحاول أن تهدمه من أساسه. وذا كان الكلاسيكيون قد ربطوا الشعر بالرسم ومحاكاة الطبيعة فإن الرومانسيين قد ربطوه بالموسـيقى أشـد الفنون فى النفس وتعبيرا فى أعماق الحياة العاطفية. فالشعر كما يقول ناجى من الفنون الجميلة والشـاعر يجب أن يعيش عيشـة الفنان لا عيشـة الناظم وما هى عيشة الفنان؟ هى أن يرهف أذنه للأصوات ويفتح عينيه للألوان والصور وأن يستدق شمه ولمسه.» (محمد عويضه، ١٩٩٣م: ١٥١)

والموسيقى والوزن العروضى عنصرٌ هامٌ فى الشعر لأنها هى التى تعطى له بعض أسرار امتيازه، بل هى التى تحدد الشعر عما ليس بشعر، على الرغم من ذهاب بعض النقاد إلى غير ذلک حيث رأوا أن جوهر التفريق بين الشـعر والنثـر هو التخييل والمحاكاة. وإذا حاولت أن تنثـر مقطوعة شعرية فستجد أن هناک فرقا كبيرا بين العملين بدرجة تؤكِّد أن ما يمكن قوله بالشعر ببساطة هو أن تتحول الكلمة إلى أغنية.

ويمكن أن نلاحظ على موسيقى الشعر عند ناجى الملاحظات الآتية:

١. اســتخدام البحور ذات التفعيلة الواحدة: «أى هذا يعنى أن الشــاعر قد تحدّد فى ذهنــه بوضوح النغمة العروضية الــتى تتلاءم وطبيعته الحب الشــاعره وإذا كان المحور الفكرى لشعره يكاد ينفرد به موضوع الحب وهو هنا أيضا.

أى من حيث الموســيقى يكاد ينحصر فى بحرين هما: الكامل ثم الرمل فقد اســتخدم بحر الكامل فى سبعين قصيدة فى دواوينه الأربعة واستخدم الرمل فى أربع وثلاثين قصيدة فى هذه الدواوين الأربعة وهذه النسبة تفوّق بكثير استخدامه للبحور الأخرى، والكامل والرمل من البحور ذات التفعلية الواحدة فتفعيلات الكامل هى:

متفاعلن متفاعلن متفاعلن   متفاعلن متفاعلن متفاعلن

وتفعيلات الرمل هى:

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن   فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

واستخدام البحور ذات التفعلية الواحدة يدلُّ على وضوح الايقاع فى ذهن الشاعر وحرصه على التناسق الدائم لشعره.» (المصدر نفسه: ١٥٢)

٢. كثرة استخدام الأوزان المجزوءة: «أى التى حذفت تفعيلة من كل شطر فى البيت، فالاســتخدام المجزوء للبحور العروضية فى شعر ناجى كثير ولافت للنظر بدرجة كبيرة يــكاد معها يكون ظاهرة عامة فى شــعره كلّه بل نجده أحيانــا يظهر فجأة داخل بعض القصائد مثل قصيدة الأطلال على ســبيل المثال واســتخدام البحــور مجزوءة فى بعض مقاطــع القصيدة دون بعضها الآخر، كما يذهــب النقّاد تعبّر عن القلق والاضطراب فى نفسية الشاعر إزاء غدر الحبيبة الهاجرة.

٣. استخدام المقطع بدلا من البيت وإيجاد قوافى داخلية: لأن الواحدة الجزئية داخل معظم قصائد ناجى وقصائد أغلب الرومانســيين من مدرسة أبى شادى قد أصبح المقطع بدلا من البيت، نجد الشــاعر يحــاول أن يقوّى ظاهرة الإيقاع الموســيقى، رغم رهافته - بــأن يحقق فى ثنايا المقطع(قوافى) داخليــة وأخرى خارجية تتغير مع كل مقطع بحيث يمكن التنوع فى القوافى داخل القصيدة دليلا على تطوُّر مضمونها وانتقالها إلى المســتوى الشكلى من فكرة لأخرى.» (محمد عويضه، ١٩٩٣م: ١٥٣)

وهذان المقطعان من قصيدة العودة فيهما دلالة على صدق ما نذهب إليه:

ركن ألحانى ومغناى الشفيق　　　وظلال الخلد للمعانى الطليع
علَّم الله لقد طال الطريق　　　ودنا جئتُک کيما أستريح
وعلى بابِک ألقى جعبتى　　　کغريب آب من وادى المِحن
فيک کف الله عنى غربتى　　　ورسا رحلى على أرضِ الوطن

(ناجى، ١٩٧٣م: ٤١)

ولكن هل هذا يعود إلى التأثر بفنّ الموشحات العربى أم التأثر بشكل القصيدة الإنجليزية السوناتا؟ هذا ما لم يفصل النقاد فيه حتى الآن ناجى وغيره من الشعراء الرومانسيين قد اطَّلعوا على الشعر العربى القديم والشعر الغربى ولاسيما الإنجليزى، ومن الجائز أن يتَّحد عاملان أو أكثر فى إبراز ظاهرة واحدة.» (محمد عويضه، ١٩٩٣م: ١٥٤)

٤. الإكثار من الحروف التى تساعد على إبراز الجو النفسى: يعتَمد ناجى على هذه الظاهرة الصوتية كثيراً حيث برد عنده غالباً حرف يلائم الجو النفسى للقصيدة مثل حرف السين فى مقطوعه "المنسى" والمعروف عند علماء الأصوات أن "السين" صوت مبين ولايحدث فيه انفجار فهو احتكاكى وطبيعة هذا الصوت تلائم حالة النجوى الحزينة التى يبثُّها المحب الحزين حبيبة الناسى أو المتناسى أو القاسى "يقول ناجى":

متى يرقُّ الحظَ يا قاسى　　　ويلتَقى المَنسى بالناسى
متى؟ وهل من حيلة فى متى　　　وفى خيالاتٍ وأحداس؟
هد قرارى جريها فى دمى　　　وهمسها فى كر أنفاسى
وأنت مثل النَّجم فى المتنأى　　　وفى السنا الخاطِف كالماس
يرنو له الناس ويبغونه　　　وما يبالى النجم بالناسِ

(محمد عويضة، ١٩٩٣م: ١٥٥)

وهذا مما يشترطه سيد قطب عندما يتحدث عن تناسق الألفاظ مع معانيها، فيقول: «وظيفة الأديب هى أن يهيئ للألفاظ نظاما ونسقا وجوّا يسمح لها بأن تشع أكثر شحنتها من الصور والظلال والإيقاع وأن تتناسق ظلالها وإيقاعاتها مع الجو الشعورى الذى تريد أن ترسمه وألا يقف بها عند الدلال المعنوية الذاتية وألا يقيم اختياره للألفاظ

على هذا الأساس وحده. وإن يكن لابدَّ منه فى التعبير، يفهم الآخرون ما يريده.» (قطب، ١٩٩٠م: ٣٩)

٥. تساوى شطرى البيت أحياناً والتدوير أحياناً أخرى: يحافظ ناجى على وحدة كل شطر موسيقياً بحيث يتساوى الشطران فى التفعيلات، بعد ذلك فى نفس القصيدة قد يلجأ إلى التدوير ومزج الشطرين بحيث تتداخل التفعيلات وهذا يرتبط عنده بالثورة والهدوء فحين يثور به كان قلبه يأتى الشطر الشعرى وحين يهدأ يعود البيت شطرين كما كان عليه حاله أولا. كما فى هذا المقطع من قصيدة "السراب":

كيف للنازِحِ الحبيبِ ارتحالى وجناحاى القسم والبرحاء
وجراحاى المستزفات الدوامى وخطاى المقيدات البسطاء

(محمد عويضة، ١٩٩٣م: ١٥٦)

أفق لايحد للعين قد ضاق فأمسى والسجن هذا الفضاء سهرت ترقب الصباح وعين النجم كلت وما بها إغفاء.» (المصدر نفسه: ١٥٧)

النتيجة

١. توصل الباحث من خلال هذا المقال إلى نتائج يأتى فيما يلى بأه مها: كان ناجى من أصحاب المدرسة الرومانسية، وبعد أن تطرّق إلى الأدب، التحق بجماعة آبولو وتأثر بنزعاتها الرومانسية.

٢. يعتبر شاعرنا من روّاد التجديد وأعلام الشعر العربى المعاصر، الذى تأثّر به كثير من شعراء العصر الحديث.

٣. إنّ "ناجى" مجدّد فى موسيقى الشعر وخياله بل فى الألفاظ والأفكار.

٤. إنّ افتنان ناجى الموسيقى بلغ الذورة وقد تأثر بموسيقاه كثير من شعراء الشرق وإيقاعات ناجى الموسيقية تساير معانيه وتتلوّن بانفعالاته وعواطفه ورقة حنون عند هدوء الانفعال. (عبد اللطيف السحرتى، ١٩٤٨م: ٩٨)

٥. موسيقى القافية عند ناجى قصيرة النفس تتغير بسرعة كل بيتين أو ثلاثة أو أربعة وقليلا ما يلتزم القافية الواحدة فى قصائده.

٦. يشبه شعره بالموشحات الأندلسية. استخدم الشاعر الأوزان المجزوءة كثيرا، كما يستخدم المقطعة بدلا من البيت.

٧. يعتمد ناجى فى شعره على الإكثار من الحروف التى تساعد على إبراز الجو النفسى الذى يلائم فيه اللفظ معناه.

المصادر والمراجع

أباظة، ابراهيم. ١٩٩٤م. وميض الأدبيين الغيوم السياسة. بيروت: دار العلم للملايين.

أبوشباب، واصف. ١٩٨٨م. القديم والجديد: بيروت، دار النهضة.

امرؤالقيس. ٢٠٠٤م. ديوان. بيروت: دار الكتب العلمية.

ترحينى، فايز. ١٤١٥ق. الأدب: أنواع ومذاهب. بيروت: دار النخيل.

جودت، صالح. ١٩٤٤م. ناجى. بيروت: دار الكتب العلمية.

الخفاجى، عبدالمنعم. ١٤١٢ق. دراسات فى الأدب العربى الحديث ومدارسه. بيروت: دار الجيل.

سادات شكور، سيد سليمان. ١٣٨٨ش. «الكلاسيكية والتجدد؛ صراعات ومعطيات». التراث الأدبى. جيرفت. العدد الخامس. السنة الثانية.

شكيب انصارى، محمود. ١٣٨٢ش. تطور الأدب العربى المعاصر. اهواز: انتشارات دانشگاه شهيد چمران.

ضيف، شوقى. ١٩٩٩م. فصول الشعر ونقده. مصر: دار المعارف.

ـــــــــ . ١٩٦١م. تاريخ الأدب العربى فى مصر. القاهرة: دار المعارف.

فاضلى، محمد. ١٣٨١ش. مختارات من روائع الأدب العربى فى الشعر الجاهلى. تهران: انتشارات سمت.

قطب، سيد. ١٩٩٠م. النقد الأدبى. القاهرة: دار الشرق.

المتنبى، أحمد بن حسين. ١٩٨٣م. ديوان المتنبى. بيروت: دار بيروت.

محمدعويضة، محمد. ١٩٩٣م. إبراهيم ناجى شاعر الأطلال. بيروت: الدار العلمية.

ممتحن، مهدى ومحمديان، حسين. ١٣٨٩ش. «حب النيل فى أصداء النيل». التراث الأدبى. جيرفت. العدد الثامن. السنة الثانية.

ناجى، إبراهيم. ١٩٦٦م. أزهار الشعر. بيروت: دار الكتاب العربى.

ـــــــــ . ١٩٧٣م. ديوان ناجى. تحقيق أحمد هيكل. بيروت: دار العودة.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثانية – العدد الثامن – شتاء ١٣٩١ش/كانون الأول ٢٠١٢م
صص ١٦٣ ـ ١٧٩

التناص في قصيدة «قل للدّيار» لجرير مع قصيدة «خفّ القطين» للأخطل

علي نظري*
يونس وليئي**

الملخص

تعـدّدت الدراسـات النقدية في الأدب المعاصـر ونظرية التناص مـن أبرزها. وهو مصطلـح نقدي حديث وافد مـن الغرب إلى العالم العربي، وله أنـواع متعدّدة ومنها: التنـاص الأدبي وهو تداخل نصوص أدبية سـابقة مع النـص الأدبي اللاحق. وهذا النـوع من التناص يبرز بـروزاً واضحاً جلياً في النقائض. وهـذا البحث يحاول أن يعالج التناص الأدبي في قصيدة "قل للدّيار" لجرير – وهي من النقائض – مع قصيدة "خفّ القطين" للأخطل. ويهدف إلى إظهار حوار القصيدتين وتعالقهما وتداخلهما عبر التناص المضموني والشـكلي. ونرى من خلال دراستنا أن التناص قد برز في قصيدة جرير في نوعيه الشكلي والمضموني بروزاً واضحاً.

الكلمات الدليلية: التناص الأدبي، التناص المضموني، التناص الشـكلي، جرير، الأخطل.

*. جامعة لرستان، خرم آباد، إيران. (أستاذ مشارك). alinazary2002@gmail.com
**. جامعة لرستان، خرم آباد، إيران. (طالب مرحلة الدكتوراه).
التنقيح والمراجعة اللغوية: د. هادي نظري منظم
تاريخ الوصول: ١٣٩١/٣/١هـ. ش تاريخ القبول: ١٣٩١/١٠/١٤هـ. ش

المقدمة

النقائض فن شعرى نشأ فى العصر الجاهلى واستمر إلى العصر الأموى وبلغت ذروتها فى ذلک العصر على أيدى الشعراء الثلاثة (الفرزدق، وجرير، والأخطل) بسبب الصراع العنيف بين الأحزاب السياسية وإيقاد نار العصبية بين القبائل، وهى: «أن يتّجه شاعر إلى آخر بقصيدة هاجياً أو مفتخراً فيعمد الآخر إلى الرّدّ عليه هاجياً ومفتخراً ملتزماً البحر والقافية والرّوى الذى اختاره الأول.» (الشّايب، ١٣٧١ق: ٣)

وإذا كان التناص بمعنى حوار النصوص وتداخلهما، على حسب ما جاء فى تعريف النقائض، تقع النقائض فى صلب التناص. لأن أصحاب النقائض كانوا يأخذون كثيرا من معانى الشاعر الأول ويغيرون توظيفها باستخدام بعضها لصالحهم ونقض بعضها وردّها إلى الشاعر الأول. وفى هذه المقالة نتطرّق إلى التناص الأدبى فى النقائض؛ واخترنا للدراسة القصيدتين الشهيرتين من النقائض وهما قصيدة "قل للديار" لجرير وقصيدة "خفّ القطين" للأخطل. ويتناول بحثنا هذا فى الابتداء نشأة التناص ومفهومه، وبعده يتطرّق إلى التناص المضمونى ثمّ التناص الشكلى فى قصيدة جرير. من حيث إنّ الأخطل هو البادئ وقصيدته أقدم من قصيدة جرير فإننا ستتخذ قصيدته أصلاً نقيس عليه نقيضة جرير فى الأشكال والمضامين.

مع أن دراسات عديدة أجريت فى ظاهرة التناص لكن أكثرها حول التناص القرآنى أو الدينى والقليل منها تطرّق إلى التناص الأدبى. ومع هذا الكثير من الدراسات فى التناص الأدبى قد وقع فى شعر التفعيلة دون الشعر العمودى خاصة النقائض. ومن هنا يمكننا القول إن دراستنا هذه تتصف بالجدّة فى مجاله.

وفى أهميتها نتذكر كلام رحاب الخطيب: تعد المقاربة التناصية إحدى الأدوات الحيوية والمنافذ الحية لدراسة النص الشعرى. فهى مفتاح لقراءة النص وتحليله وتفكيكه وإعادة بنائه. (الخطيب، ٢٠٠٥م: ١٢)

نشأة التناص ومفهومه

وهناک إجماع نقدى على أنّ جوليا كريستيفا البلغارية التى تحمل الجنسية الفرنسية هى أول من وضع مصطلح (التناص lintertextualite) عام ١٩٦٦م منطلقة من

مفهـوم الحوارية عند باختين الروسـي، لكن بعض النقاد العـرب يترجم المصطلح إلى التناصية وهم يضعون التناص فى مقابلة كلمة (intertext) الفرنسية.

كريستيفا نفسها قد تخلّت عن مصطلح التّناصّ فى عام ١٩٨٥م، وآثرت عليه مصطلحاً آخر هو التنقّلية، إذ تقول: إن هذا المصطلح التّناصّية الذى فهم غالباً بالمعنى المبتذل لنقد الينابيع فى نصّ ما، نفضل عليه مصطلح التنقّلية. (عزّام، ٢٠٠١م: ٢٩)

تعدّدت مفاهيم التناص ودلالاتـه وقدّمت تعاريف كثيرة للتناص من زوايا مختلفة. والجدير بالذكر أنّ مفهوم التناص ليس جديداً فى الدراسـات البلاغية والنقدية العربية والغربية، فقد ورد تحت تسـميات مختلفة كالاقتباس، والتضمين، والسـرقات الشعرية، والتلميح، والإشـارة و... . لكن مفهوم التناص احتواها وتجاوزها ووسـع آفاقها. وقد تعددت تعريفات مصطلح التناص عند النقاد، والآن نذكر عدة منها:

التناص عند كريسـتيفا هو ذلـك (التقاطع داخل نص لتعبـير مأخوذ من نصوص أخرى) وتقول التناصية هى أن يتشـكل كل نص من قطعة موزاييک من الشواهد وكل نص هو امتصاص لنص آخر أو تحويل عنه.» (المناصرة، ٢٠٠٦م: ١٣٩)

«التنـاص هو تعالق (الدخول فى العلاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة.» (مفتاح، ١٩٩٢م: ١٢١)

«الطريقة التى يتماس بها النص مع نصوص أخرى سابقة؛ أو وضع النصوص السابقة بطريقة أخرى فى النص؛ أو كيف تطعّم النصوص وتتصل بنصوص أخرى.» (محمد شبل، ٢٠٠٩م: ٧٥)

إن النص كدليل لغوى معقد، أو كلغة معزولة شبكة فيها عدة نصوص، فلا نص يوجد خارج النصوص الأخرى أو يمكن أن ينفصل عن كوكبها، وهذه النصوص الأخرى هى ما سميته بالنص الغائب غير أن النصوص الأخرى المستعادة فى النص تتبع مسار التبدل والتحول.» (بنيس، ١٩٩٨م: ٨٥)

«كلّ نـص يتعايش بطريقة مـن الطرق مع نصوص أخرى. وبذا يصبح نصاً فى نص، تناص.» (الخطيب، ٢٠٠٥م: ١١٣)

«التّناصّ تشـكيل نصّ جديد من نصوص سـابقة أو معاصـرة، بحيث يغدو النّص

المتناصّ خلاصة لعدد من النصوص التى تمحى الحدود بينها، وأعيدت صياغتها بشكل جديد، بحيث لم يبق من النصوص السابقة سوى مادتها. غاب الأصل فلا يدركه إلا ذوو الخبرة والمران.» (عزّام، ٢٠٠١م: ٢٩)

أنواع التناص

يحدث التناص فى نوعين أساسيين وإن تعددت تسميات، نوع يعود إلى الشكل وهو ما سماه محمد مفتاح بالتناص الخارجى. (مفتاح، ١٩٩٢م: ١٢٤) وسمته عزة محمد شبل بالتناص المباشر. (محمد شبل، ٢٠٠٩م: ٧٩) وسماه حسام أحمد فرج بالتناص الشكلى. (أحمد فرج، ٢٠٠٣ م: ١٩٩) وهو اجتزاء قطعة من النص أو النصوص السابقة ووضعها فى النص الجديد بعد توطئة لها مناسبة تجعلها تتلاءم مع الموقف الاتصالى الجديد وموضوع النص. وهو الشكل البسيط الذى يتحقق بنقل التعبير. (محمد شبل، ٢٠٠٩م: ٧٩)

ونوع يعود إلى المضمون وهو ما سمى بالتناص الداخلى. (مفتاح، ١٩٩٢م: ١١٤) وبالتناص غير المباشر. (محمد شبل، ٢٠٠٩م: ٧٩) وبالتناص المضمونى. (أحمد فرج، ٢٠٠٣م: ١٩٩) وهو الذى يستنبط من النص استنباطاً ويرجع إلى تناص الأفكار أو المقروء الثقافى أو الذاكرة التاريخية التى تستحضر تناصها بروحها أو بمعناها لا بحرفيتها أو لغتها وتفهم من تلميحات النص وإيماءاته وشفراته وترميزاته. (محمد شبل، ٢٠٠٩م: ٨٠)

مصادر التناص

١. المصادر الضرورية: ويكون فيها التأثر طبيعيا وتلقائيا وهو مايسمى بالذاكرة أو الموروث العام كتقيد الشاعر غير الواعى بالضرورة بحدود ثقافة توافرت له فى إعداده وتعليمه.

٢. المصادر الداخلية: وتشير إلى التناص الواقع فى نتاج الشاعر نفسه وهو الإتيان بجزء من نص سابق له فى نص جديد.

٣. المصادر الطوعية: وهى اختيارية وهى ما يطلبه الكاتب من نصوص متزامنة أو

سابقة عليه ويستدخدمها الكاتب للدلالة على ذاتها. (محمد شبل، ٢٠٠٩م: ٧٦)

قال محمد المفتاح فى أهمية التناص إنه بمثابة الهواء والماء والزمان والمكان للإنسان فلا حياة له بدونهما ولا عيشة له فى خارجهما. (مفتاح، ١٩٩٢م: ١٢٥) وقالت عزة شبل محمد إن التناص ضرورة لربط العمل الأدبى بالحياة عبر الاستعانة بالنصوص الأخرى الحية سواء انتمت لعمل أدبى أو أسطورى أو دينى. فالتناص يجعل النص الجديد الذى يستعين به نصّا مألوفا من ناحية وثريا باستجلاب عوالم أخرى إلى عالمه لتصير عناصره التكوينية فى صلة ذات دلالات جديدة. (محمد شبل، ٢٠٠٩م: ٧٧)

التناص فى القصيدتين

قبل التطرق إلى التناص فى القصيدتين الأفضل أن ندرس هيكل القصيدتين:

يستهلّ الأخطل قصيدته بالنسيب من البيت ١ حتى ١٧. ثم يتخلّص إلى المدح فيمدح الخليفة وقومه من البيت ١٨ حتى ٤٤. وبعد ذلك يبدأ بالفخر، و الفخر عند الأخطل ضئيل ٤٥-٥٧. وينهى القصيدة بهجاء القيسيين وأحلافهم وهجاء بنى كليب ٥٨- ٨٥.

جرير يبدأ قصيدته بالنسيب ١-١٦. ثمّ يتخلص إلى الفخر ويمزج الفخر بالهجاء بحيث لايمكن تحديدها فى أبيات متوالية ١٧-٧٤. كما رأينا تشترك القصيدتان فى المطلع وهو النسيب وفى غرضى الفخر والهجاء، وتختلفان من جهة واحدة وهى وجود المدح فى قصيدة الأخطل وعدمه فى قصيدة جرير.

كما جاء فى تعريف النقائض الشاعر الثانى يلتزم البحر والقافية والرّوى الذى اختاره الشاعر الأول. لذا تشترك القصيدتان فى البحر العروضى وهو بحر البسيط:

خف فل ق طى/نُ ف را/حومن ك أو/ ب ک رو

وأز عَ جت/هم ن ون/فى صر ف ها/غ ى رو

مستفعلن / فعلن / مستفعلن / فعلن　　متفعلن / فاعلن / مستفعلن / فعلن

قل لد د يا / ر س قى / أط لا ل كل / م ط رو

قد هج ت شو/ قن وما / ذا تن ف عل / ذ ک رو

مستفعلن / فعلن / مستفعلن / فعلن   مستفعلن / فاعلن / مستفعلن / فعلن

وتشترک القصيدتان فی القافية وحرف الروی وهو حرف الراء المضمومة فی کلتيهما.

١. التناص المضمونی بين القصيدتين:

فی *النسيب*: لقد تضمنت قصيدة جرير معانی متعددة من قصيدة الأخطل فی النسيب وسببه يعود إلى اختلاف الموقف الإبداعی بين الشاعرين، فالشاعر الأول له حرية اختيار الموضوع والوزن والقافية والمعانی. أما الشاعر الثانی فهو مقيد بالموضوع الذی فرض عليه ومقيد بحدود الوزن والقافية المستعملين عند الشاعر الأول. وإنّما الشاعر الأول له ما شاء من الوقت، أمّا الشاعر الثانی عليه أن يردّ على الأول قبل فوات الوقت.

وقد قال جرير فی رحلة الأحبّة:

نادی المنادی ببين الحی فابتكروا   منّا بكروا فما ارتابوا وما انتظروا

وهذا المعنى يتناص مع معنى البيت التالی من قصيدة الأخطل فی رحلة الأحبة:

خفّ القطين فراحوا منک أو بكروا   وأزعجتهم نوى فی صرفها غير

ونرى اختلافا بين الشاعرين فی ذكر الرحيل وهو أنّ جريرا قد تنبّه على وقت الرحيل، واستخدم الجملة خبرية وقال: «بكروا فما ارتابوا» ولكن الأخطل كان متسائلا عن زمن الرحيل، واستخدم الجملة إنشائية قائلا: «فراحوا منک أو بكروا».

وقد قال جرير فی حزنه إثر نزوح الحی:

قالوا لعلک محزون فقلت لهم   خلوا الملامة لا شكوى ولا عذر

كما وصف الأخطل حزنه إثر نزوح الحی فی البيت:

فالعين عانية بالماء تسفحه   من نية فی تلاقی أهلها ضرر

ويبدو أن جريرا لم يظهر حزنه أمام أصدقائه بعد الرحيل وهم كانوا مترددين فی حزنه. ويدلّ على هذا استخدام كلمة "لعلّ" فی قوله «قالوا لعلک محزون». لكن الأخطل ما استطاع إخفاء حزنه بعد الرحيل وأظهره بالبكاء، حيث يقول: «فالعين عانية بالماء

تسفحه».

وفى متابعة الظعائن قال جرير:

إنّ الفؤاد مع الظعن التى بكرت من ذى طلوح وحالت دونها الضهر

وقال الأخطل فى متابعته الظعائن:

شوقا إليهم ووجدا يوم أتبعهم طرفى ومنهم بجنبى كوكب زمر

نرى أن جريرا بعد رحلة الظعائن وقف فى مكانه ونظر إليهن من بعيد وما تابعهن بعد أن اختفن خلف الكثبان وأما هذا الوقوف وعدم المتابعة فليس بمنزلة نسيانه إياهنّ، وكما قال فؤاده مع الظعائن حتى بعد أن ابتعدن عنه بحيث لايستطيع أن يراهنّ. ولكن الأخطل من جرّاء الشوق الذى يعانيه لظعائن الأحبة لم يستطع أن يقف فى مكانه و وقد اقتفى أثرهم بنظره.

وقال جرير فى زمن النزوح وصعوباته:

أبصرن أن ظهور الأرض هائجة وقلص الرطب إلا أن يرى السرر

فى هذا البيت أتى التناص مع بيت الأخطل التالى:

شرقن إذا عصر العيدان بارحها وأيبست غير مجرى السنة الخضر

يرى المتتبع لهذه القصيدة أن جريرا قال إن الأحبة رحلوا فى زمن يبست الأرض وأصيبت بالمحل والجدب، كما قال الأخطل إن الأحبة رحلن واتجهن شرقا فى زمن تجفّفت الريح الباردة الأرض والكلأ ولم يبق نبات واضمحل الخضر إلا فى مجرى السكة.

وفى وصف قافلة الأحبة قال جرير:

إن الخليط أجدّ البين يوم غدوا من دارة الجأب إذ أحداجهم زمر

وفى هذا البيت تناص مع قول الأخطل فى وصف قافلة الأحبة:

شوقا إليهم ووجدا يوم أتبعهم طرفى ومنهم بجنبى كوكب زمر

وكلا الشاعرين قدوصفا الأحبة بجماعات حين نزوحهم، وقدقال جرير إنهم جماعات

يوم ابتكروا وأسرعوا فى الزيال، كما قال الأخطل إنهم جماعات عندما يجتازون موضع كوكب. فى هذا البيت استخدم جرير نفس القافية التى استخدمها الأخطل.

فى الفخر و الهجاء: نرى أن جريرا قد ضمّن فى فخره وهجائه معانى متعددة استخدمها الأخطل فى شعره من قبل.إذ هجا جرير نسوان تغلب بالقول:

نسوان تغلب لا حلم ولا حسب ولا جمال ولا دين ولا خفر

ويستمر التناص فى هذا البيت مع بيت الأخطل:

قوم أنابت إليهم كل مخزية وكل فاحشة سبت بها مضر

نرى السمة الإسلامية فى شعر جرير فى قوله "لا دين"، حيث عير جرير نساء تغلب بنصرانيتهنّ. وبين أسلوب الشاعرين فى هجو النساء اختلاف، وهو أن الأخطل نسب إلى نساء كليب الرذائل ولكن جرير نفى عن نساء تغلب الفضائل.

نسب جرير اللؤم إلى التغلبيين حيث يقول:

يا خزر تغلب إن اللؤم حالفكم مادام فى ماردين الزيت يعتصر

يتناص هذا البيت مع قول الأخطل فى لئامة كليب:

واقسم المجد حقاً لا يحالفهم حتى يحالف بطن الراحة الشعر

وشبه جرير اللؤم بإنسان ثمّ حذف المشبّه به وأتى بفعل من أفعاله وهو فعل "حالف" على سبيل الاستعارة المكنية، كما قبله شبّه الأخطل المجد بإنسان، ثمّ حذف المشبه به، وأبقى فعلا من أفعاله يدلّ عليه وهو فعل "حالف"، لكن بينهما اختلاف وهو أن جملة جرير إيجابية وأما الأخطل فجملته منفية. ونرى أن جريرا فى شطره الثانى تابع أسلوب الأخطل فى شطره الثانى وهو الاتيان بمعنى حسى يفيد استمرار المعنى فى الشطر الأول.

وصف جرير التغلبيين بقلة الشأن والمقام، حيث يقول:

والتغلبى إذا تمت مروءته عبد يسوق ركاب القوم مؤتجر

وفى هذا البيت التناص مع بيت الأخطل:

صفر اللحى من وقود الأدخنات إذا ردّ الرفـاد وكـفّ الحالـب القرر

ونـرى أن جريراً نفى عن الأخطل علو المقام ونسـب إليه الدناءة والذلّة بالقول إنه عبد مأجور يسـتخدم لأداء أمور آخرين، كما قبله وصف الأخطل التغلبيين بقلّة الشأن والمقـام بالقول إنهـم رقيق قد اصفرّت لحاهم لكثرة ما يسـتخدمون ليوقدوا النار أيام الصقيع.

افتخر جرير بقبيلة قيس:

قيس وخندف أهـل المجد قبلكم لسـتم إليهـم ولا أنتم لهـم خطر

وأتى التناص عند الشاعر بالتأثر من قول الأخطل:

ومـا سـعى فيهـم سـاع ليدركنا إلا تقاصـر عنّـا وهـو منبهـر

وقال الأخطل إنّ بونا شاسعا بين مقام تغلب ومقام قيس بحيث إنهم لايستطيعون أن يصلوا إلى مقام تغلب ولايلحقون بهم حتى تتقطع أنفاسهم، ثمّ جاء جرير وقابل الأخطل فى هجائه بالقول إن القيسيين هم أهل المجد ولهم فضل على التغلبيين وهم لايعدّون شيئا.

وقال جرير فى الدفاع عن قيس:

يـا ابـن الخبيثـة من عدلـت بنا أم من جعلت إلى قيس إذا زخروا

وفى هذا البيت حدث التناص مع بيت الأخطل:

ضجوا من الحرب إذ عضّت غواربهم وقيس عيلان من أخلاقها الضجر

ونسـب الأخطل فى هذا البيت إلى التغلبيين الجبن عـن القتال وقال إنهم لايطيقون القتال عندما يحتدم ويشتدّ عليهم، وإنهم يتضجرون أمام المشقات والصعوبات ثمّ جاء جرير مدافعا عن قيس، وقال من يسـتطيع أن يقابل القيسيين ويواجههم عندما جاشوا فى الحرب. والاستفهام فى بيت جرير يفيد التوبيخ.

وهذا النوع من التضمين فى النقائض يسمّى المقابلة أو المؤازاة وهى أن يضع الشاعر الثانى من المعانى الفخرية أو الهجائية ما يناظر ويقابل معانى الشـاعر الأول. (الشايب،

۱۳۷۱ق: ۳۵)

ويتحدث جرير عن حقارة منزل تغلب ومقامهم قائلا:

إنى نفيتـك عـن نجد، فمـا لكم نجـد وما لـك من غـور به حجر

إذ حدث التناص مع بيت الأخطل:

كـرّوا إلى حرّتيهـم يعمرونهـا كمـا تكـرّ إلى أوطانهـا البقـر

ويعرّض الأخطل فى هذا البيت بمقام القيسيين مشيرا إلى أن هؤلاء بعد أن انهزموا فى احتلال مواقع تغلب رجعوا إلى أرضهم القاحلة التى تكثر فيها الحجارة السود. وشبّههم فى رجوعهـم إلى ديارهـم بالبقر، ثمّ امتص جرير المعنى وقـال إنه طرد الأخطل وقومه عن المواقع الخصبة إلى المواقع الوعرة والجدباء وهم لايمتلكون شيئاً عن تلك المواقع.

وقال جرير فى قدرتهم وصلابتهم:

إنّـا وأمّـک مـا تُرجـى ظلامتنا عند الحفاظ ومـا فى عظمنا خور

ويستحضر هذا البيت فى الذهن البيت التالى للأخطل:

لايسـتقلّ ذوو الأضغـان حربهم ولايبـين فى عيدانهـم خـور

والأخطل هنا استخدم هذا البيت فى مدح بنى أمية وقال لايوجد فيهم ضعف وفتور، وبعده جاء جرير وأخذ المعنى واسـتخدمه فى الفخر بأنفسـهم، وقال لايعترى صلابتهم وهنٌ.ونرى أن جريراً استخدم نفس القافية التى استخدمها الأخطل.

۲. التناص الشكلى:

إن من يقرأ قصيدة جرير يظهر له بوضوح استخدامه أبيات الأخطل وجمله وكلماته. ونحن فى هذا القسـم من هذه الدراسـة نريد أن نوضح هذا القسم الذى اعتبره النقاد التناص الشكلى.

أ. *التناص الجملى*: أتى جرير بعدّة جمل من قصيدة الأخطل فى قصيدته، منها:

قال جرير:

قالوا نرى الآل يزهى الدوم أو ظعناً　　　يا بعد منظرهـم ذاك الذى نظروا

حيث يتناص الشطر الثانى مع الشطر الثانى من البيت التالى للأخطل:

إذ ينظـرون وهم يجنـون حنظلهم　　　إلى الـزوابى بعـد مـا نظـروا

ونرى أن جريراً وظف الشطر الثانى الذى اقتبسه من الأخطل توظيفاً جديداً ومخالفاً لتوظيفه عند الأخطل، ولكن جريرا اسـتخدمه فى نسـيبه حيث يصف نزوح أحبته، أمّا الأخطل فاسـتخدمه فى الهجاء ويقول بعد أن أهلكت الحرب بنى كليب وذاقوا مرارتها جعلـوا ينظرون إلى مقامنا ويطمعون فيه ثم يسـخرهم مطمعهـم قائلاً: ما أبعد ما أمّلوا وطمعوا فيه.

وقال جرير فى موضع آخر:

لـولا فـوارس يربوع بـذى نجب　　　ضاق الطريق وأعيا الورد والصدر

إذ اقتبس جرير المصراع الثانى من بيت الأخطل التالى:

ولم يـزل بسـليم أمـر جاهلهـا　　　حتى تعايـا بها الإيـراد والصدر

ونرى فى هذين البيتين أيضاً اختلافاً فى توظيف الشـطر الثانى وذلك لأن الشـاعر جريرا اسـتخدم الشـطر المقتبس فى الفخر ويقول إن قومه هم الذيـن يدبّرون الأمور ويعلّمون الناس سـبل الإقبال والإدبار.لكن الأخطل هجا به القيسيين بتعبيره أن عمير بن الحباب هو الذى يقود سليماً بجهله وأعجزها تدبير الأمور حتى لاتعلم سبل الإقبال والإدبار.

وهذا النوع من الاقتباس فى النقائض يسـّمى بتوجيه المعنى وهو أن الشـاعر الثانى يقتبس معانى الشـاعر الأول ويفسرها ويوجهها إلى وجهة يراها لصالحه وتؤيد موقفه. (الشايب، ١٣٧١ق: ٣٥)

قال جرير:

إن الأخيطـل خنزيـر أطـاف به　　　إحدى الدواهى التى تخشى وتنتظر

وأخذ جرير المصراع الثانى برمته من الأخطل حيث يقول:

وقد أصابت كلاباً من عداوتنا   إحدى الدواهى التى تخشى وتنتظر

وكون الأخطل نصرانياً يعطى جريراً مجالاً لتعيير الأخطل بدينه وهو يغتنم الفرصة ويعير الأخطل بنصرانيته فى أبيات كثيرة فى نقائضه مع الأخطل. وبما أن النصرانيين يستبيحون أكل لحم الخنزير، شبّه جرير الأخطل فى هذا البيت بخنزير، واستعان فى وصف ذاك الخنزير بشعر الأخطل بالإتيان بشطر كامل من شعره.

والأخطل فى البيت المذكور مزج هجاءه بالفخر بالقول إن قومه هم الذين أوقعوا كلابا قوم جرير فى مصيبة عظيمة يخافها الناس ويتحسبون لوقوعها. فهجاء الأخطل فى هذا البيت هجاء قومى أى هجا قوم جرير، أمّا هجاء جرير فشخصى أى هجا الأخطل نفسه دون قومه.

وتجدر الإشارة إلى أن هجاء الأخطل فى هذه القصيدة كله هجاء القوم لأنه نظم هذه القصيدة فى عبدالملك بن مروان، فهذه القصيدة قصيدة مدحية. كما جاء فى الكتب التاريخية أن الأخطل لقّب بشاعر بنى أمية. (الفاخورى، ١٤٢٧ق: ٤٦٦) وهذا اللقب بسبب مدحه الخلفاء الأمويين والدفاع عنهم أمام أعدائهم وهجوهم. وهو فى هذه القصيدة يهجو القيسيين والكلبيين – وهم من حلفاء الزبيريين – بسبب الصراع السياسى الذى كان قائماً بين الحزبين الأموى والزبيرى، فهجاؤه سياسى وحزبى وليس شخصياً.أمّا هجاء جرير فشخصى وقومى لأن مقامه يختلف عن مقام الأخطل وإنّما هو فى مقام الرّد.

قال جرير:

الآكلون خبيث الزاد وحدهم   والنازلون إذا واراهم الخمر

وقال أيضا:

الظاعنون على العمياء إن ظعنوا   والسائلون بظهر الغيب ما الخبر

وهذا جرير أخذ الشطر الأول من البيت الأول والشطر الثانى من البيت الثانى من البيت التالى للأخطل:

الآكلون خبيث الزاد وحدهم   والسائلون بظهر الغيب ما الخبر

وهذا النوع من التضمين فى النقائض يسـّمى بالقلب وهو أن «يقول الشـاعر الأول هاجياً فيردّ عليه الثانى قالباً عليه معانيه ذاتها مدّعياً أنّها من صفات الأول أو رهطه.» (الشايب، ١٣٧١ق: ٣٥)

ب. *التناص مع كلمة واحدة*: تزاحم فى قصيدة جرير حشد كبير من المفردات التى اسـتخدمها الأخطل فى قصيدته، وهذا الاسـتخدام بعض الأحيان صدفة وغير مقصود ولكن فى كثير من الأحيان واع ومقصود وليس اعتباطيا أو صدفة.

وهنـا نذكر على سـبيل المثال عدّة كلمات اسـتخدمها جرير فى شـعره ونجدها فى شـعر الأخطل أيضا، لكن اسـتخدامها صدفة وليس متعمدا، وهى: الشوق، والمناكب، والأرض، والناس و... .

ينشد جرير:

قل للديار سـقى أطلالـك المطر　　　قد هجت شـوقاً ومـا تنفع الذكر

وينشد الأخطل:

شـوقاً إليهم ووجداً يـوم أتبعهم　　　طـرفى ومنهـم بجنبى كوكـب زمر

كما ينشد جرير فى موضع آخر:

بزل كأن الكحيل الصرف ضرّجها　　　حيث المناكب يلقى رجعها القصر

والأخطل كان قد أنشد:

حتّـوا المطـى فولّتنـا المناكـب　　　وفى الخـدور إذا باغمتهـا صـور

وهذا جرير يقول:

أحياؤهـم شـر أحيـاء وألأمـه　　　والأرض تلفـظ موتاهم إذا قبروا

ولكن الأخطل قال:

حتى هبطـن من الـوادى لغضبته　　　أرضاً تحـّل بهـا شـيبان أو غبر

ثم قال جرير فى مقام آخر:

نرضى عن الله أن الناس قد علموا أن لايفاخرنا من خلقه بشر

بينما الأخطل كان قد قال:

شمس العداوة حتى يستقاد لهم وأعظم الناس أحلاماً إذا قدروا

وأما الكلمات التي تضمنتها قصيدة جرير وأيضا توجد عند الأخطل وتضمينها واع وعن عمد، فهي: المطر، والظفر، ويسروا، وكدر، ونصروا، وعمياء، وبئس، والسكر، ومضر، السوءات، وكفروا، وأثر، وبشر.

جرير:

إن الهذيل بذى بهدى تداركه ليث إذا شدّ من نجداته الظفر

الأخطل:

إلى امرئ لاتعدينا نوافله أظفره الله فليهنئ له الظفر

جرير:

والمقرعين على الخنزير ميسرهم بئس الجزور وبئس القوم إذا يسروا

الأخطل:

ولم يزل بک واشيهم ومكرهم حتى أشاطوا بغيب لحم من يسروا

جرير:

نحن اجتبينا حياض المجد مترعة من حومة لم يخالط صفوها كدر

الأخطل:

بنى أمية نعماكم مجللة تمت فلا فيها منّة ولا كدر

جرير:

أعطوا الخزية والأنصار حكمهم والله عزز بالأنصار من نصروا

الأخطل:

بـنى أمية ناضلـت دونكم أبناءقومهمآوواوهمنصروا

جرير:

الظاعنون علـى العمياء إن ظعنوا والسـائلون بظهر الغيب ما الخبر

الأخطل:

مخلّفـون ويقضـى النـاس أمرهم وهم بغيـب فى عمياء ما شـعروا

جرير:

والمقرعين على الخنزير ميسـرهم بئس الجزور وبئس القوم إذا يسروا

وأيضا جرير:

مـن كل مخضـرّة الأنيـاب قعّرها لحم الخنانيص يغلى فوقه السـكر

الأخطل:

بئس الصحاة وبئس الشرب شربهم إذا جـرى فيهـم المزاء والسـكر

جرير:

موتـوا مـن الغيـظ فى جزيرتكم لم يقطعـوا بطـن واد دونـه مضر

الأخطل:

قـوم أنابـت إليهـم كل مخزيـة وكل فاحشـة سـبت بهـا مضـر

جرير:

هلا سكتم فيخفى بعض سوءاتكم إذ لا يغـير فى قتلاكـم غـير

الأخطل:

على العيارات هداجون قد بلغت نجـران أو حدثت سـوءاتهم هجر

جرير:

فأحمد الله حمداً لا شريک له — إذ لا يعادلنا من خلقه بشر

الأخطل:

ولا الضباب إذا اخضرّت عيونهم — ولا عصية إلا أنهم بشر

جرير:

جاء الرسول بدين الحق فانتكثوا — وهل يضير رسول الله أن كفروا

الأخطل:

وقيس عيلان أقبلوا رقصاً — فبايعوک جهاراً بعدما كفروا

جرير:

كانت وقائع قلنا لن ترى أبداً — من تغلب بعدها عين ولا أثر

الأخطل:

يعرّفونک رأس ابن الحباب وقد — أضحى وللسيف فی خيشومه أثر

أخذ جرير كما رأينا كثيرا من الكلمات المستعملة فی القافية من قصيدة الأخطل واستعملها فی نفس الموضع. وفی بعض الكلمات اختلاف فی التوظيف عند الشاعرين، فمثلا استخدم الأخطل كلمة "الظفر" فی قافية البيت الذی مدح به الخليفة الأموية ولكن جريرا استخدمها فی البيت الذی افتخر فيه بفوارسهم، أو كلمة "بشر" استعملها الأخطل فی الهجاء ولكن جريرا استعمل نفس الكلمة فی الفخر. وفی بعض الأخر لايوجد اختلاف فی التوظيف، ككلمة "السكر" إذ وظفها كلا الشاعرين فی الهجاء.

النتيجة

كانت تقنية التناص الأدبی واضحة فی قصيدة جرير كما لاحظنا حيث نرى فی بعض الأحيان أن القارئ حينما يقرأ بيتا أو عبارة من قصيدة جرير يتبادر فی ذهنه على الفور قصيدة الأخطل، وسبب هذا الوضوح وهذا الخطور السريع يعود إلی:

- تضمين جرير المعانى المتعددة فى أغراضه الشعرية، التى أخذها عن الأخطل.

- استحضار الأشطر العديدة والعبارات المتعددة فى قصيدته من قصيدة الأخطل. واستحضار بعضها دون النقصان أو الزيادة وبعض الأخر مع النقصان أو الزيادة.

- استخدام حشد كبير من كلمات قصيدة الأخطل مع التغيير فى توظيف بعضها وعدم التغيير فى بعض الأخر.

والتناص فى قصيدة جرير كان واعيا ومقصودا إلا فى بعض الأحيان.

المصادر والمراجع

أبوتمام. ۲۰۰۲م. نقائض جرير والأخطل. شرح وتحقيق: محمد نبيل طريفى. بيروت: دار صادر.

أحمد فرج، حسام. ۲۰۰۳م. *نظرية علم النص رؤية منهجية فى بناء النص النثرى*. تقديم: سليمان عطار ومحمود فهمى حجازى. القاهرة: مكتبة الآداب.

بينس، محمد. ۱۹۹۸م. حداثة السؤال. الطبعة الثانية. بيروت: المركز الثقافى العربى.

الخطيب، رحاب. ۲۰۰٥م. معراج الشاعر مقاربة أسلوبية لشعر طاهر رياض. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

الشايب، أحمد. ۱۳۷۱ق. تاريخ النقائض العربية. الطبعة الثانية. القاهرة: مكتبة النهضة المصرية.

عزّام، محمد. ۲۰۰۱م. النص الغائب تجليات التناص فى الشعر العربى. دمشق: اتحاد الكتاب العرب.

الفاخورى، حنّا. ۱٤۲۷ق. تاريخ الأدب العربى. قم: منشورات ذوى القربى.

محمد شبل، عزّة. ۲۰۰۹م. علم لغة النص النظرية والتطبيق. القاهرة: مكتبة الآداب.

مفتاح، محمد. ۱۹۹۲م. تحليل الخطاب الشعرى (استراتيجية التناص). الطبعة الثالثة. بيروت: المركز الثقافى العربى.

المناصرة، عزّ الدين. ۲۰۰٦م. علم التناص المقارن نحو منهج عنكبوتى تفاعلى. الأردن: دار مجد لاوى للنشر والطباعة.